



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

경계를 넘나드는 시인-창조자

- 몰리에르의 『앙피트리옹 *Amphitryon*』 연구

Le poète-créateur qui dépasse les bornes

Une étude sur *Amphitryon* de Molière

2019년 8월

서울대학교 대학원

불어불문학과 불문학전공

최 보 은

경계를 넘나드는 시인-창조자

- 몰리에르의 『앙피트리옹 *Amphitryon*』 연구

Le poète-créateur qui dépasse les bornes

Une étude sur *Amphitryon* de Molière

지도교수 신 은 영

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2019년 8월

서울대학교 대학원

불어불문학과 불문학 전공

최 보 은

최보은의 석사 학위논문을 인준함

2019년 8월

위 원 장 _____ 정 예 영 (인)

부위원장 _____ 김 영 욱 (인)

위 원 _____ 신 은 영 (인)

국 문 초 록

본 논문은 몰리에르의 희극 『앙피트리옹 *Amphitryon*』 (1668)의 프롤로그에서부터 언급된 시인-창조자 *Poète-Créateur*의 주제를 중심으로 한 작품 분석을 그 목표로 한다.

몰리에르의 『앙피트리옹』은 헤라클레스 탄생 신화의 서사에 의거하여 주피터가 알크메네를 취하기 위해 신의 초월적 능력을 이용, 앙피트리옹으로 변모하는 동일한 설정을 취하고 있다. 이때 극중 전개를 흥미롭게 만드는 지점은 지상에 내려온 순간부터 주피터와 머큐리가 신성이 아닌 인간과 동일한 조건에서 그들의 도구를 사용하여 자신의 무대 위 존재를 구축하며 진짜보다 더 유능하게 그 역할을 수행한다는 것이다. 그러므로 주피터와 머큐리는 신화상 초월적 능력을 지닌 신들이자, 극중극 속 역할극의 창조자 즉 연출자이기도 하다. 그들 자신이 창조해낸 인물을 연기해내는 배우이기도 한 이들의 담화분석을 통해, 창조주가 아닌 연극적 담화를 통해 인물상을 구축, 창조하는 양상을 관찰한다.

I 장은 원전이 되는 고대 신화상 여인의 몸을 통해 영웅을 창조해내는 주신 주피터가 모든 극적 서사를 주관하는 자이자 역할극의 연출자로서 모든 극적 서사를 간파하는 동시에, 극중 등장인물로서 대사를 통해 자신의 존재감을 과시하고 공고히 함에 주목한다. 앙피트리옹의 외양을 취한 주피터가 배우자의 역할을 진짜 앙피트리옹에게 넘기고, 연인의 역할만을 취하기 위해 시도하는 발화 전략에 대한 분석이 진행된다. 또한 불확실성과 허구를 전제로 하는 역할극에 편입된 사실도 모른 채 극중 현실의 자명성에 의거, 자신을 연기하기를 거부하는 앙피트리옹이 결국 자신의 존재 자체를 상실해가는 양상을 연극 미학적 관점에서 탐구한다.

II 장은 고전극의 주인-하인의 관계에 따라 주피터와 평행관계에 놓인 머큐리의 연극적 연출 양상을 살펴본다. 머큐리는 소지로부터

외양과 이름을 빼앗아 『앙피트리옹』의 주 서사인 주피터의 역할극에 조력하는 한편, 이를 위해 사용되는 도구나 상대방(소지)의 반응에 있어서 우스꽝스러운 모습을 제시하며 관객들에게 희극적 재미를 부여한다. 즉 분신과 역할극이란 동일한 테마를 통해, 주인 쌍(주피터-앙피트리옹)과는 극명하게 대비되는 희극적 유희를 유발함으로써 오히려 관객들의 연극적 환상을 깨뜨리는 메타-연극적 존재로서 등장하고 있는 것이다. 그러므로 본 장은 역할극으로부터 순수한 연극적 유희를 추출할 뿐만 아니라 주인 쌍의 갈등을 보다 우스꽝스럽고 노골적인 방식으로 드러내고 있는 하인 쌍(머큐리-소지)의 관계와 논쟁을 집중적으로 조명한다. 특히나 극중에서 대등한 비중으로 다루어지는 주인과 하인의 쌍에서도 몰리에르가 소지의 역할을 택하여 그를 유능하게 연출하고 있다는 점에 주목하여 소지를 통해 구현되는 작가의 견해를 살펴본다.

텍스트 분석에 중점을 둔 앞선 장들을 근거로, III장에서는 『앙피트리옹』의 창조자인 몰리에르의 역할과 글쓰기 전략에 주목한다. 고대 그리스의 다신교와 기독교의 유일신과의 관계 속에서 작가가 집필 당시 고민했던바 시인-창조자로서 연극적 세계를 구축하는 문제, 극과 현실세계의 경계를 넘어서는 그의 연극관이 의미하는 바에 대한 성찰로 연구를 마무리하고자 한다.

프롤로그에서 언급되는 시인은, 신의 운명을 좌우하며 현실세계의 질서까지도 전복시킬 수 있는 극적 환상의 저력을 부각시키기 위한 작가의 의도적인 삽입으로 보인다. 극중 무대상에 마지막까지 잔존한 인물은 주신 주피터나 고관 앙피트리옹이 아닌 가장 보잘 것 없는 존재이자, 몰리에르가 연기한 소지뿐이다. 하지만 연극적 환상이 현실세계와의 관계에서 절대적인 우위를 차지할 수 없는 이유는 그것이 결국 ‘극중’ 현실에 불과하기 때문이다. 역설적이게도 바로 이러한 연극적 환상의 지위가 작가의 자유를 보장해준다. 종교, 사회적 규범, 도덕과 같은 집단적인 가치의 보전을 위해 개인의 자율성을 억압하고 규제하는 17세기 사회에서 몰리에르는 무엇보다 당대

지배규범의 테두리 내에서 예술가로서 창작의 자유, 즉 자신의 메시지를 전달하기 위한 효과적인 글쓰기 전략을 치열하게 모색한 작가이기 때문이다.

본고는 선행연구에서 지적한바 블로크Bloch의 철학적 해석이나 포레스티에Forestier의 극중극의 구조분석 혹은 정체성 문제에 편향되어 있는 선행연구들의 틀에서 탈피하여 ‘시인-창조자’의 주제를 중심으로 몰리에르가 성찰하고 실행한바 연극적 글쓰기 전략을 총체적으로 분석해냈다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다.

『앙피트리옹』은 1664년 『타르튀프』 논쟁 이후 수년에 걸친 고뇌와 성찰의 결과물이며 현실적으로 가능한 해결책이자, 작가의 후기 작품들, 특히 발레-희극comédie-ballet에서 더욱 본격적으로 구현될 그의 글쓰기 전략/연극 미학을 드러내주는 과도기적 지표와 같다고 평가할 수 있겠다.

주요어 : 몰리에르, 『앙피트리옹』, 시인-창조자, 경계, 극중극, 연극적 세계관

학 번 : 2015-22449

목 차

서 론	1
 I. 욕망으로 욕화한 신-창조자	6
1. 전능한 신 주피터	8
1.1. 전지적 연출자 주피터	8
1.2. 유혹(매혹)의 수사학	15
2. 욕화한 신의 무능한 적수 앙피트리옹	19
2.1. 정보의 배제와 거부	20
2.2. 언어적 설득능력 및 의지의 부재	28
2.3. 탈-앙피트리옹화 Dés-Amphitryonner	33
3. 로고스: 말씀이 사람이 되시다	43
 II. 폭력으로 욕화한 신-창조자	49
1. 전능한 신 머큐리	50
1.1. 욕화한 신의 폭력적 설득술	50
1.2. 메타-연극적 역할놀이	54
2. 욕화한 신의 유능한 적수 소지	58
2.1. 논증을 통한 자아상실	59
2.2. 진실을 드러내는 언어유희	64
2.3. 이중의 역할놀이	69

III. 시인-창조자Poète-Créateur	74
1. 시인에 의해 창조된 신-프롤로그	74
2. 육화한 신	81
3. 경계의 굴레: 연극적 환상과 허구적 현실의 반복	92
결론	102
참고문헌	106
Résumé	112

도 식 목 차

[도식 1]	44
[도식 2]	93

그 립 목 차

[그림 1]	79
[그림 2]	79
[그림 3]	97
[그림 4]	100

서론

『앙피트리옹 *Amphitryon*』(1668)은 몰리에르가 집필에 가장 공을 들인 작품 중 하나라 할 수 있다. 1664년 5월 12일 베르사유, 루이 14세의 참석하에 초연된 『타르튀프 혹은 위선자 *Tartuffe ou l'Hypocrite*』는 직후 성체회 *Compagnie du Saint-Sacrement*에 의해 일반 대중 앞에서 공연을 금지당할 뿐만 아니라 롤레 Roullé 사제로부터 맹렬한 비난을 받는다. 끊이지 않는 논쟁 속에서 극단의 금전적 어려움을 해결하고, 자신의 결백을 주장하기 위해 몰리에르는 1665년 4월 20일, 『동주앙 혹은 석상의 잔치 *Don Juan ou Le Festin de Pierre*』¹⁾를 무대에 올린다.²⁾ 그리고 이로부터 3년 후, 부분적인 수정을 거쳐 발표된 『사기꾼 *L'Imposteur*』(1667)마저 파리 치안 책임자인 라므와농 Lamoignon에 의해 공연금지 처분을 받

-
- 1) 『동주앙 혹은 석상의 잔치 *Don Juan ou Le Festin de Pierre*』는 플레이아드 Pléiade판 몰리에르 작품 전집에서는 『석상의 잔치 *Le Festin de Pierre*』라는 제목으로 출판되었지만, 현대에는 주인공 동주앙의 이름을 포함시킨 『동주앙 혹은 석상의 잔치』의 명칭으로 보다 알려져 있기 때문에 본고에서는 보편적으로 알려진 후자의 제목을 활용한다.
- 2) Georges Forestier, « Notice de *Le Festin de Pierre* », *Molière Œuvres complètes* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p.1623-1624. « [...] il avait paré le coup en expliquant que son Tartuffe ne mettait pas en cause la religion et la dévotion mais les hypocrites et les faux dévots: or une histoire telle que le *Festin de Pierre* avait tout pour illustrer l'innocence (prétendue) de ses intentions puisque le propos originel du sujet consistait à montrer que s'abandonner à ses instincts au mépris des avertissements du Ciel expose au châtement divin à moins de se convertir à temps. [...] pour peu qu'à une sincérité velléitaire il substituât la volonté de jouer consciemment la dévotion, Molière avait de quoi faire de son adaptation du *Festin de Pierre* une machine de guerre au service de son combat pour *Le Tartuffe*. »

는다. 이처럼 『타르튀프』의 연이은 공연금지로 인해 12주 가량 무대 위에서 모습을 감추었던 몰리에르가 오랜만에 무대에 올린 것이 바로 『앙피트리옹』이다.³⁾ 몰리에르는 이 신화를 최초로 극적 주제로 변모시킨 플라우투스Plaute 원전의 기존 서사를 대체로 충실하게 따르고 있다⁴⁾.

『앙피트리옹』은 몰리에르의 작품 중 상대적으로 많이 연구되지 않은 작품이다. 이는 티시에Tissier의 견해처럼 본 작품이 5막의 정규 희극에서 벗어난 하나의 희극적 여흥으로 생각되었기 때문일 수도 있다.⁵⁾ 하지만 몰리에르 극 세계의 변곡점을 이룬다 할 수 있을 『타르튀프』와 『동주앙 혹은 석상의 잔치』 이후 몰리에르가 발표한 첫 작품이라는 점, 고전극의 극작 규범에 따라 고대 신화를 차용하면서도 혁신적인 구조적 변화를 감행했다는 점에서 연구가 더 필요한 작품이다.

선행연구에서는 플라우투스의 『앙피트리옹*Amphitruo*』, 로트루

-
- 3) Georges Forestier, « Notice de *Amphitryon* », *Molière Œuvres complètes* vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p.1517-1518. « Si *Amphitryon* apparaît, ainsi qu'on va le voir, comme l'une des comédies les plus "travaillées" de tout son théâtre, c'est que jamais Molière n'avait disposé d'autant de temps libre pour écrire. Après l'interdiction de la version "adoucie" du *Tartuffe* représentée le 5 août 1667 le Palais-Royal était resté fermé durant sept semaines, ... »
 - 4) 주피터는 앙피트리옹의 부인 알크멘에게 사랑을 느끼지만, 알크멘은 자신의 배우자만을 사랑하는 대단히 정숙한 여인이었다. 이에 주신(主神)은 자신의 육체적 욕망을 충족시키기 위해 앙피트리옹이 출전한 사이그의 모습으로 변신하여 알크멘과 하룻밤을 보낼 계책을 짜내는데, 황홀한 시간을 충분히 즐기기 위해 밤을 3일간의 시간만큼 길게 지속시킨다. 알크멘은 훗날 쌍둥이를 낳게 되는데, 그 중 하나가 주피터의 아들 헤라클레스이며, 나머지 하나가 앙피트리옹의 아들 이피클레스이다.
 - 5) André Tissier, « Structure dramatique et schématique de l'*Amphitryon* de Molière » dans *Dramaturgie, Langages dramatiques, Mélange pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p.225.

Rotrou의 『소지들*Les Sosies*』과의 대조작업이 주류를 이룬다. 신화와 당대 현실 간의 유비에 주목한 볼츠Voltz는 탈-신화현상이란 견해를 제시하면서 몰리에르의 인물들이 지닌 매우 프랑스적이고 인간적인 면모를 부각시킨다.⁶⁾ 몰리에르의 다른 작품들과의 관계에 주목한 장드르Gendre는 주피터와 타르튀프 사이의 평행공식을 주장하고 있는데, 두 인물 모두 욕망의 화신인 동시에 거룩한 말씀의 귀재(사기꾼)들이자 천상의 주인이기 때문이다.⁷⁾

선행 연구자들의 이목을 집중시켰던 주제는 대체로 정체성과 분신의 문제이다. 블로크Bloch는 소지의 객체로서의 나moi와 주체로서의 나je의 존재에 대한 고뇌(II. 1)에서 데카르트적인 사유를 발견하고 있으며⁸⁾, 포레스티에Forestier는 동일한 장면에서 극중극의 양상을 발견하는데⁹⁾, 소지의 고민은 주체와 객체로서 나의 존재에 대한 철학적 고찰이기보다는 오히려 나라는 존재와 나의 연극적 가면(역할)

-
- 6) Pierre Voldz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p.11. 몰리에르의 주피터는 신이 아니라 군주에 가까운 인물이고, 앙피트리옹은 테베의 전사가 아니라 성급하고 화 잘 내는 젊은 귀족이며, 알크멘은 소극적 여성이 아니라 덕망 있는 젊은 부인이고, 소지는 노예가 아니라 귀족의 하인, 그리고 머큐리는 신 같은 인물이 아니라 현명한 신하라는 것이다.
- 7) André Gendre, « Le Jupiter de Rotrou et Molière ou le scandale justifié », *La Mythologie au XVIIe siècle*, Actes du 11e Colloque du C.M.R. 17 (Nice, janvier, 1981), Marseille, 1982, p.184 ; Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français(1550-1680) Le déguisement et ses avatars*, Genève, DROZ, 1988, p.563에서 재인용.
- 8) Olivier Bloch, *Molière / Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, p.168-178. 블로크Bloch는 신의 영원한 진리la grande raison des Dieux- “내가 더 이상 ‘나moi’가 아니다?”-존재론적 경험의 성찰- “그렇다면 ‘나je’는 무엇인가?”의 순서로 제시되는 소지의 사유과정을 순차적으로 따라가면서 그가 데카르트의 코기토를 구현한다고 분석하고 있다.
- 9) Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, DROZ, 2000, p.183.

사이의 고뇌이며 관객에게는 희극인(배우)과 역할 사이의 혼란이기 때문이다. 즉 내가 존재하는가의 문제가 아닌 나는 무엇인가라는 질문을 던지고 있는 것이다.

본 연구는 선행연구에서 주로 탐구되고 있는 정체성의 문제를 다루되, 프롤로그에서부터 언급된 ‘시인-창조자Poète-Créateur’의 주제를 중심으로 작품을 분석해내고자 한다. 주피터와 머큐리는¹⁰⁾ 신화상 초월적 능력을 지닌 신들이자, 극중극 속 역할극의 창조자 즉 연출자이기도 하다. 그들 자신이 창조해낸 인물을 연기해내는 배우이기도 한 이들의 담화분석을 통해, 육화한 신이 인간의 언어, 즉 연극적 담화를 통해 어떻게 인물상을 구축, 창조해내는지 그 양상을 살펴보고자 한다.

I 장은 원전이 되는 헤라클레스의 탄생 신화상 여인의 몸을 통해 영웅을 창조해내는 주신 주피터가 모든 극적 서사를 주관하는 자이자 역할극의 연출자로서 모든 극적 서사를 간파하는 동시에, 극중 등장인물로서 대사를 통해 자신의 존재감을 과시하고 공고히 함에 주목한다. 앙피트리옹의 외양을 취한 주피터가 배우자의 역할을 진짜 앙피트리옹에게 넘기고, 연인의 역할만을 취하기 위해 시도하는 발화 전략에 대한 분석이 진행된다. 또한 불확실성과 허구를 전제로 하는 역할극에 편입된 사실도 모른 채 극중 현실의 자명성에 의거, 앙피트리옹의 정체성을 유지하기 위해서는 스스로를 연기해야만 한다는 사실을 거부하는 앙피트리옹이 결국 존재감을 상실해가는 양상을 연극 미학적 관점에서 탐구해보고자 한다.

II 장은 고전극의 주인-하인의 관계에 따라 주피터와 평행관계에 놓인 머큐리의 연극적 연출 양상을 살펴본다. 머큐리는 소지로부터

10) 본고는 불문학 작품을 텍스트로 삼고 있기 때문에, 등장인물의 이름을 ‘앙피트리옹Amphitryon’, ‘알크멘Alcmène’과 같이 전체적으로 붙여표기를 따르고 있다. 하지만 주피터Jupiter와 머큐리Mercure의 경우, 독자들에게 익히 알려진 고유명사이기 때문에 붙여표기에 따른 유피테르, 메르큐르가 아닌 영문 외래어 표기를 따르기로 한다.

외양과 이름을 빼앗아 『앙피트리옹』의 주 서사인 주피터의 역할극에 조력하는 한편, 이를 위해 사용되는 도구나 상대방(소지)의 반응에 있어서 우스꽝스러운 모습을 제시하며 관객들에게 희극적 재미를 부여한다. 즉 분신과 역할극이란 동일한 테마를 통해, 주인 쌍(주피터-앙피트리옹)과는 극명하게 대비되는 희극적 유희를 유발함으로써 오히려 관객들의 연극적 환상을 깨뜨리는 메타-연극적 존재로서 등장하고 있는 것이다. 그러므로 본 장은 역할극으로부터 순수한 연극적 유희를 추출할 뿐만 아니라 주인 쌍의 갈등을 보다 우스꽝스럽고 노골적인 방식으로 드러내고 있는 하인 쌍(머큐리-소지)의 관계와 논쟁을 집중적으로 조명한다. 특히나 극중에서 대등한 비중으로 다루어지는 주인과 하인의 쌍에서도 몰리에르가 소지의 역을 택하여 그를 유능하게 연출/연기해내고 있다는 점에 주목하여 소지를 통해 구현되는 작가의 입장을 살펴본다.

신화상 초월성을 지닌 창조자이자 연극적 창조자로 현존하는 주피터와 머큐리에 대한 앞선 장들의 분석을 근거로 본 연구는 궁극적으로 프롤로그에서 언급되는 바와 같이 신의 운명을 결정하는 시인, 즉 『앙피트리옹』의 창조자인 몰리에르의 역할에 주목하고자 한다. 고대 그리스의 다신교와 기독교의 유일신와의 관계 속에서 작가가 집필 당시 고민했던바 시인-창조자로서 연극적 세계를 구축하는 문제, 극과 현실세계의 경계를 넘어서는 그의 연극관이 의미하는 바에 대한 성찰로 연구를 마무리하고자 한다.

본 론

I. 욕망으로 육화한 신-창조자

몰리에르의 작품들은 대체로 운율이 가미된 산문 혹은 압운법의 알렉상드랭(12음절 시구) 중 하나를 택하고 있지만 『앙피트리옹』에는 불규칙하게 6-10음절까지의 시행들이 예상치 못한 방식으로 뒤섞여있다. 코르네이유Corneille의 경우에는 동일하게 기계적 형식을 취하고 있는 『앙드로메드Andromède』와 『황금양털의 쟁취La Conquête de la Toison d'or』에서 다음과 같은 규칙을 따르고 있다. 즉 인간은 압운법의 알렉상드랭을 활용하는 반면에 신들의 발화는 뒤섞여있다. 다만 그들이 인간의 외양을 취하고 다른 인물들의 무리 속에 있을 때는 규칙적인 시법을 사용한다. 코르네이유의 수제자인 브와이에Boyer의 『주피터와 세멜레의 사랑Amours de Jupiter et de Sémélé』도 이와 유사한 경향을 띠지만 작품의 주제가 육화한 주피터의 모습을 다루기 때문에 작품은 전체적으로 압운법의 알렉상드랭을 활용하고 있다. 다만 결말에서 주피터가 신의 모습으로 회귀한 뒤에는 뒤섞인 시구로 마지막 말을 남기고 올림포스로 오른다. 몰리에르는 이와는 정반대의 선택을 하고 있다. 인간과 신의 발화에 관계없이 모든 대사를 불규칙적인 시구로 구성한다. 이것은 당대에 ‘여성의 환심을 살 수 있는 운율le mètre galant’로 알려졌다는데, 작품의 주제인 주피터의 자유분방한 사랑놀이에 걸맞는 방식이라 할 수 있다.¹¹⁾ 그러므로 몰리에르의 주피터는 초능력을 부리는 신이 아니라 오히려 화려한 입담으로 영혼을 매혹시키는 유혹

11) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1521.

자라고 할 수 있겠다.

알크멘에게 한눈에 반한 주피터는 그녀를 취하기 위해 인간의 모습으로 지상에 강림하게 된다. 『앙피트리옹』의 기반이 되는 헤라클레스 탄생 신화는 이로부터 비롯된다. 극중에서 절개가 굳은 알크멘을 취하기 위해 주피터는 앙피트리옹의 외양을 취할 수밖에 없었다.¹²⁾ 그리고 앙피트리옹이 전장에 나간 사이 밤의 여신과 머큐리의 조력으로 알크멘과 무려 하룻밤이 3일간의 시간으로 연장된 밤을 지새우게 된다. 갑작스럽게 돌아온 앙피트리옹으로 인해 정체를 들킬 수 있는 위기 상황도 발생하지만, 다행히 주피터는 극적 존재감과 역할에 있어서 실제 앙피트리옹보다 설득력 있는 존재로 부각되면서 마지막 장까지 등장인물들을 현혹시킨다.

몰리에르의 『앙피트리옹』에서도 고대 신화의 서사에 의거하여 주피터가 알크멘을 취하기 위해 신의 초월적 능력으로써 앙피트리옹으로 변모하는 설정은 동일하다. 이때 극중 전개를 흥미롭게 만드는 지점은 지상에 내려온 순간부터 주피터가 신성이 아닌 인간과 동일한 조건에서 그들의 도구를 사용해서 자신의 무대 위 존재를 구축, 앙피트리옹보다 더 훌륭하게 그 역할을 수행한다는 것이다. 주피터의 전능함은 신성에서 비롯된 것인 동시에 극 행위의 차원에서는 그의 유려한 화술과 뛰어난 연기력에서 비롯된다고 할 수 있다.

12) 머큐리와 밤의 여신의 대화를 통해 일반적으로 배우자가 사랑의 대상인 경우는 드물지만, 알크멘과 앙피트리옹의 경우 신혼이며, 알크멘이 정숙한 여인이기 때문에 주피터가 앙피트리옹의 외양을 취하는 수밖에 없었다(v.61-75). 이는 추후에 1막 3장에서 알크멘이 직접 배우자인 앙피트리옹만이 연인이자 유일한 사랑의 대상이라고 밝히는 모습을 통해 재차 확인된다(v.577-580, 620-621).

1. 전능한 신 주피터

1.1. 전지적 연출자 주피터

주피터의 절대적 우위는 우선적으로 신이라는 지위가 부여해준 물리적인 정보량의 차이에 기인한다. 프롤로그에서 언급되듯 신화 상 사랑하는 대상을 취하기 위해 수단과 방법을 가리지 않는 주피터는 알크멘을 취하기 위해서 자신이 가진 정보와 능력을 적극적으로 활용하고 있다.

이때 주피터가 알크멘으로부터 자신의 욕망을 충족시키기 위해 역할극을 주도하고 있음에 주목할 필요가 있다. 신화에 따르면 주피터의 정보적 우위는 신성에 기인하지만, 연극 미학적 관점에서 모든 정보를 알고 있다는 사실은 주피터가 앙피트리옹을 훌륭하게 연기할 뿐만 아니라 연출자의 입장에서 자신의 역할극을 관장하고 있음을 의미한다. 즉 신화 상의 창조주가 몰리에르의 『앙피트리옹』을 통해 극중극을 연출하는 연극적 창조자로 재해석된 것이다.

주피터가 가진 첫 번째 정보는 알크멘이 정숙한 여인이며 결혼한 지 며칠 지나지 않아 여전히 남편을 사랑하고 있다는 사실이다. 여기서 주목할 점은 그가 첫 등장에서부터 배우자와 연인을 구분하는 발화적 전략을 구사하고 있다는 것이다. 주피터는 열정적인 하룻밤을 보내고 헤어지기에 앞서 연인과 배우자의 대조를 통해 자신의 열정이 배우자로서 품을 수 있는 감정을 넘어서는 것이라고 주장한다. 이는 알크멘에게 연인으로서 자신의 정체성을 드러내려는 시도일 뿐만 아니라, 진짜 앙피트리옹의 등장에 대비하여 그와 구분되는 자신의 정체성을 언어적으로 구축하기 위한 의도를 함축한다.

주피터는 연인에게 “오로지 열정seule ardeur(v.573), 순수한 근원 pure source(v.597), 가장 달콤한 애정표시들des plus chères

faveurs”(v.600)과 같이 정념과 감각적인 사랑 행위의 주체라는 역할을 부여한다. 반면에 배우자는 연인의 감정을 방해하는 장애물이자 혼인 서약에 기인한 “성가신 의무fâcheux devoir”를 근거로 자신의 연인에게 미덕을 강요하여 순수한 열정을 ‘오염시키고empoisonner, 해하는blesser’ 배역으로 설정한다.

주피터

연인은 그대 열정의 근원이 순수하기를 원하오.
혼약으로부터 아무 것도 취하고 싶지 않단 말이지.
결혼은 마음을 움직이게 만드는 성가신 의무라오.
그로 인해 가장 소중한 호의의 감미로움도
매일매일 깨져버리니.

Jupiter

Il veut, de pure source, obtenir vos ardeurs;
Et ne veut rien tenir des nœuds de l'Hyménée:
Rien d'un fâcheux devoir, qui fait agir les Cœurs,
Et par qui, tous les jours, des plus chères faveurs,
La douceur est empoisonnée. (I. 3, v.598-601)

이와 같은 주피터의 발화 전략은 알크멘과 재회하게 되는 2막 6장에서 되풀이된다. 주피터는 자신이 부재한 사이 앙피트리옹이 다녀갔고, 그가 알크멘을 외간 남자와 동침한 부정한 여인으로 취급하여 몹시 화가 났음을 알고 있다. 그러나 주피터는 자신이 실제로 다녀간, 사랑이 충만했던 지난밤에 대한 언급으로 대화를 시작한다.¹³⁾

역할극의 연출자로서 그는 무대에 등장하지 않더라도 모든 상황을 알고 있다. 그러므로 실제로 자신이 다녀간 어젯밤과 화난 알크멘을 마주하고 있는 현재 시점 사이에 진짜가 다녀갔으며 두 사람 사이에 무슨 일이 있었는지도 낱낱이 파악하고 있다. 그가 앙피트리옹의

13) Jupiter

Avez-vous bien le cœur de me traiter ainsi?
Est-ce là cet amour si tendre,
Qui devait tant durer, quand je vins hier ici?(II. 6, v.1254-1256)

행위를 ‘끔찍한 죄crime odieux’로 치부하며 그녀의 분노를 가라앉히기 위해 애쓰는 모습을 통해 주피터가 모든 상황을 알고 있다는 사실이 확인된다.

주피터

이 행위가 끔찍한 죄임은 분명하오.
더 이상 그것을 옹호할 생각이 없소.
하지만 나의 사랑이 당신의 눈앞에서 변론하는 것을,
또한 이러한 모욕적인 언행의 과오를,
누구의 탓으로 돌려야 할지도 말할 수 있게 허락해주길 바라오.

Jupiter

Cette action, sans doute, est un crime odieux.
Je ne prétends plus le défendre:
Mais souffrez que mon Cœur s'en défende à vos yeux;
Et donne au vôtre à qui se prendre,
De ce transport injurieux. (II. 6, v.1298-1302)

죄를 인정하면서도 ‘누구의 탓으로 돌려야 할지’ 설명할 수 있게 해달라고 요청하는 주피터는 실제 자신이 하지 않은 발화의 책임으로부터 벗어나기 위해 이미 1막 3장에서 시도한 바 있는 연인과 배우자의 구분 책략을 택한다.¹⁴⁾ 주피터는 알크멘의 분노가 자신이 아니라 금방 다녀간 배우자를 향한 것이라는 사실을 알기 때문에 행위의 주체인 진짜 앙피트리옹에게 모든 분노와 책임을 집중시키는 발화 전략을 개시하는 것이다.

연인은 사회적 제약과 구속으로부터 벗어나 완전히 자유로운 관계를 맺는 순수한 사랑의 주체이며, 배우자는 혼인으로 인해 모든 권한이 허락된 것으로 착각하고 상대방을 존중하지 않는 무례한 사람

14) 플라우투스와 로트루로부터 계승된 질투의 장면이기도 한 주피터와 알크멘의 대화에 물리에르는 변화를 시도했는데 바로 연인과 배우자의 관계를 구분하는 것이다. 주피터는 『사랑싸움 *Le Dépit amoureux*』이 보이는 전형적인 양상(오해로 인해 관계가 틀어졌으나, 단 한번 사랑의 불꽃으로 극적 화해를 맞게 되는 시나리오)을 넘어서고자 한다.

으로 일반화시킨다.

주피터

연인은 이러한 거친 흥분과 전혀 관계없소.
그의 심장은 당신을 절대 모욕할 수 없시오.
이 같은 일을 전혀 상상하지도 못할 만큼
당신을 향해 넘치는 존경과 애정을 품고 있지.
만약 나약하게도 당신에게 상처 줄 만한
그 무엇이랄도 하는 잘못을 저질렀다면
그 심장을 당신 눈앞에서 수백번 찢었을 것이요.
하지만 배우자는 당신에게 늘 지켜야 할
이 존중으로부터 벗어나 있시오.
그의 거친 언행을 보면 배우자임을 알 수 있지.
그는 혼인의 권리로 모든 게 허락되었다고 믿고 있소.

Jupiter

L'Amant n'a point de part à ce transport brutal;
Et de vous offenser, son Cœur n'est point capable.
Il a pour vous, ce Cœur, pour jamais y penser,
Trop de respect, et de tendresse:
Et si de faire rien à vous pouvoir blesser,
Il avait eu la coupable faiblesse,
De cent coups à vos yeux il voudrait le percer.
Mais l'Époux est sorti de ce respect soumis,
Où pour vous on doit toujours être.
À son dur procédé, l'Époux s'est fait connaître,
Et par le droit d'Hymen, il s'est cru tout permis. (II. 6, v.1306-1316)

『앙피트리옹』의 프롤로그에서 머큐리와 밤의 여신의 대화를 통해 주피터의 사랑은 모두 변모를 전제로 한다는 사실이 확인된다. 그리고 자신의 목적을 달성하기 위하여 주피터는 황소, 뱀, 백조까지 변모의 형태나 종류를 가리지 않는다. 그러므로 알크멘을 취하기 위해 인간으로 변신한 사레 외에도 주피터에게 사랑이란 늘 육체적 차원에서 구현되었다는 사실을 유추해볼 수 있다. 그의 사랑을 묘사함에 있어서 ‘느끼다sentir’(v.59), ‘맛보다goûter’(v.78), ‘쾌락plaisir’(v.88), ‘걱정

ardeur'(v.107), '움직임mouvements'(v.107)과 같이 감각적인 차원의 어휘가 빈번하게 사용되는 점도 주피터의 이러한 성향을 확인시켜준다. 알크멘에 대한 사랑을 표현함에 있어서 주피터 본인도 '매력vos charmes'(v.567), '아름다움vos Beautés'(v.568)과 같이 감각적 측면에 주목하며, '맛보다goûter'(v.571), '감정을 나에게 보여주다me faire voir les sentiments'(v.570), '호의를 받다recevoir les faveurs'(v.574)와 같은 표현을 사용함으로써 그녀에게서 열정의 감각적 수용을 기대하고 있기 때문이다.

즉 주피터가 알크멘에게 요구하는 사랑은 배우자에 대한 의무와 정숙함 같은 외부적 제약에 의해 억압된 본성을 완전히 해방시킨 욕망을 가리킨다. 흥미롭게도 아담Adam은 순수한 사랑에 대한 주피터의 갈망에서 프레스외즈적 사랑 담론과의 유비를 발견하는데, 주피터와 프레스외즈테préciosité는¹⁵⁾ 동일하게 의무가 배제된 사랑의 순수성을 주창하기 때문이다.¹⁶⁾ 그러나 프레스외즈적 사랑이 육체를

15) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1194. 연구자들은 대체로 프레스외즈들이 1630년대 경부터 사교계에서 지식과 교양을 추구하며 대화와 글쓰기를 주도하는 자들로서 프랑스어의 사용과 관련해 순수주의적 태도를 취한 여성들로 추론하고 있다.

16) Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* - tome.II, Paris, Albin Michel, 1997, p.770. « Les subtiles différences que Jupiter découvre entre la qualité d'époux et celle d'amant, ce n'est rien d'autre qu'un des lieux communs de la métaphysique précieuse. L'amour ne doit pas s'appuyer sur un devoir. Il est pur choix, élection gratuite, liberté. Il n'a d'égards, ni pour la fortune, ni pour le rang. Molière prête à son Jupiter les mêmes propos que Précieux et Précieuses tenaient depuis une dizaine d'années, et les galants spectateurs de sa pièce n'éprouvaient à les entendre nul embarras, mais en divertissement délicat, d'autant plus amusés que la situation où ces propos étaient tenus leur donnait un intérêt piquant. On a souvent dit que ces scènes étaient la partie faible de la pièce. Erreur d'histoire. Mais de toute façon erreur de goût aussi. Jean

극단적으로 배격하는 순수한 정신적 사랑을 추구하는 것과는 달리, 주피터는 육체적 쾌락을 온전히 탐닉하기 위해 결혼의 속박으로부터 해방된 감각적이고 관능적인 정념을 가리킨다는 점에서 둘은 정반대의 목적성을 지닌다.

몰리에르는 실상 다른 작품들을 통해 육체적 차원을 배제한 사랑을 희화함으로써 육체/정신의 이분법에 대한 풍자적인 견해를 내비친다. 『우스꽝스러운 프레스외즈들*Les Précieuses ridicules*』(1660)을 통해 스스로를 지극히 정신적인 존재로 간주하는 프레스외즈 마그들롱Magdelon과 카토Cathos의 허위를 조롱한 바 있으며,¹⁷⁾ 『여학자들*Les Femmes savantes*』(1672)에서는 당대 사교계에 널리 퍼졌던 데카르트적 이분법에 극도로 심취한 여학자들의 논리적 모순을 적나라하게 고발하기 때문이다.¹⁸⁾

그러므로 주피터가 사랑의 순수성을 언급하는 프레스외즈적 담론을 차용하고, 사교계에서 유행한 여성의 환심을 살 수 있는 운율을 사용하면서 그것과 상반된 육체적 쾌락을 추구하는 역설적인 방식은 육체적 차원이 배제된 사랑에 대한 자신의 조소를 드러내기 위한 몰리에르 본인의 의도된 전략이라고 할 수 있다.

마찬가지로 배우자와 연인을 구분하는 주피터의 언어적 책략도 아당Adam이 지적한바 당대 사교계 사랑의 담론을 그대로 취한 것으로 볼 수 있다. 주피터는 남편과 연인의 분리를 통해 자신과 앙피트리옹을 분리시켜 혼외로 이루어진 육체적 관계에 대해 자신에게 부과될 책임을 면하고자 한다. 몰리에르는 육체적 쾌락을 충족시키기

Giraudoux l'a bien vu. Dans la pièce de Molière, il a compris que le rare, que l'exquis était là, et sur ce thème précieux, il a composé son propre *Amphitryon*. »

17) 신은영, 「몰리에르 극에 나타난 교양인 여성」, 『불어불문학연구』, 99집, 2014, p.232-234.

18) 신은영, 「지식의 주체로서의 여성 - 몰리에르의 『여학자들*Les Femmes savantes*』을 중심으로」, 『불어불문학연구』, 108집, 2016, p.176-177.

위해 신의 초월적 능력으로 배우자의 외양을 취했으나 연인의 역할만을 점하려는 주피터의 목소리를 통해 ‘과연 배우자가 된 후에도 연인으로 남아있을 수 있을까?’, ‘연인이 배우자처럼 질투심을 느낄 수 있는가?’, 마지막으로 ‘연인과 배우자 중 누가 더 많이 사랑할까?’와 같이 당대 사교계에서 사랑을 주제로 제기된 질문들에 대한 견해를 내보이고 있다.¹⁹⁾ 흥미로운 점은 개개의 질문에 대한 작가의 답변이 일견 명확해 보이지만 양가적이라는 데에 있다. 몰리에르는 배우자와 연인의 구분 없이 앙피트리옹을 사랑하는 알크멘의 모습을 통해 배우자가 된 후에도 연인으로 남을 수 있음을 보여준다. 하지만 두 사람은 아직 신혼으로 설정(v.66-68)되어 있으며 알크멘은 실상 연인에 다름 아닌 가짜 앙피트리옹(주피터)에게 본능적으로 더 매혹되는 모습을 보인다(v.1012-1015). 첫 번째는 결혼 이후에도 배우자에 대한 사랑이 지속될 수 있었던 예외적인 전제조건을 제시한 것이며, 두 번째는 배우자와 연인을 구분하지 않던 정숙한 아내 알크멘조차도 결국 연인에게 더 매료되어 가는 양상을 제시함으로써 당대 사교계의 사랑 담론에 대한 몰리에르의 생각을 내비치는 것으로 해석할 수 있다.

알크멘의 고백처럼 연인(주피터)의 사랑은 배우자(앙피트리옹)로부터 받은 사랑에 비길 수 없다(v.1009-1010). 하지만 배우자의 사랑이 마치 주고받는 거래와 같이 묘사된 것처럼(v.853-856), 연인 주피터의 극 행위는 궁극적으로 육체적 관계의 성사라는 목적성을 지닌다는 점에서 순수한 사랑에 대한 의문을 제기한다고 볼 수 있다.

19) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1525.

1.2. 유혹(매혹)의 수사학

17세기 사교계 사랑의 담론에 따라 연인의 역할만을 고집함으로써 주피터는 알크멘에게 한층 걱정적인 사랑의 행위를 기대했겠지만, 배우자에게 분신이 있다는 사실을 전혀 알지 못하고, 배우자가 곧 연인이라고 생각하는 알크멘에게 주피터의 발언은 수용되지 못한다.²⁰⁾ 또한 그가 부재한 사이 다녀간 앙피트리옹이 알크멘을 부정한 여인으로 취급하였기 때문에, 주피터가 마치 남의 이야기처럼 자기 자신이 아닌 배우자라는 역할에 모든 분노와 책임을 집중시키자 오히려 알크멘의 분노를 부추기게 된다. 이제 연인-배우자는 동일하게 사랑의 대상에서 증오의 대상으로 전이되며, 주피터가 택한 구분 전략은 오히려 행위의 책임을 회피하기 위한 ‘우스꽝스러운 변명Ce détour ridicule’(v.1331)으로 간주된다. 이에 결국 주피터는 진짜 앙피트리옹의 잘못을 인정하고, 상대방에게 판결을 요구하는 사법적 judiciaire 발화 전략으로 전환한다.²¹⁾

주피터는 앙피트리옹이 저지른 행위를 ‘유죄의coupable’, ‘정당한 juste’, ‘고통tourment’, ‘합당한légitime’과 같은 사법적 용어를 활용하여 마땅히 처벌받아야 할 ‘죄crime’로 묘사함으로써 기꺼이 그 처벌을 감수하겠노라 천명한다. 하지만 주피터는 자신에게 극도의 고

20) Alcmène

Amphitryon, en vérité,

Vous vous moquez, de tenir ce langage(I . 3, v.608-609)

21) Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, p.24, 29. 수사학적 관점에서 크게 le démonstratif(지시적, 설득적), le délibératif(자문형), le judiciaire(판결, 재판)의 세 가지 유형으로 구분된다. Bary는 각각의 유형을 Le Judiciaire(비난, 변명, 모욕, 비방, 풍자, 중상, 변명), Le Délibératif(질책, 훈계, 설교, 견해, 조언, 요구, 위로), Le Démonstratif(찬사, 축하, 비문, 장광설, 감사의 말)와 같이 구체화하고 있다.

통을 부과하는 주체가 알크멘이며, 자신의 죄 역시 그녀가 원하기에
떠맡은 것에 불과함을 암시한다.

주피터

그래요, 당신이 원하니
내가 죄를 짊어지는 수밖에 없겠소.
당신의 원한에 나를 죄많은 희생양 삼아 바친다면
당신이 옳은 걸 게요.
내게 그리 분노하는 것도 당연하오.
그 분노가 합당한 고문을 견뎌낼 수밖에 없게 하는구려.

Jupiter

Hé bien, puisque vous le voulez,
Il faut donc me charger du crime.
Oui, vous avez raison, lorsque vous m'immolez
À vos ressentiments, en coupable Victime.
Un trop juste dépit contre moi vous anime;
Ne me fait endurer qu'un tourment légitime. (II. 6, v.1341-1347)

주피터는 “여왕souveraine”(v.1390) 알크멘을 지고의 심판관으로
묘사하며 당장 그 자리에서 자신의 유죄를 선고하라 요청한다. 이에
더불어 ‘자비를 구하다demander grâce’, ‘무릎을 꿇다se jeter à
genoux’와 같은 표현을 통해²²⁾ 주피터가 자신에게 판결을 내릴 수
있는 알크멘에게 완전히 의존적이며 종속되었다는 사실 또한 부각
시키고 있다.

이와 함께 주피터는 알크멘의 파토스를²³⁾ 자극하기 위한 전략도

22) Jupiter

Mais mon Cœur vous demande grâce.

Pour vous la demander, je me jette à genoux;(II. 6, v.1359-1360)

23) Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan
université, 1999, p.164. 일반적으로 논증 과정에 있어 감정의 개입은 오
히려 논지를 흐릴 수 있다고 생각할 수 있지만, 아리스토텔레스는 『수
사학Rhétorique』를 통해 발화에 감정적인 요소를 더하면 오히려 보다

개시하는데, 1막 3장에서 보인 승전 용사의 당당함이나 여인의 환심을 사는 재담가의 능청을 버리고 ‘위협하다menacer’, ‘숨이 끊기다expirer’, ‘두려움horreur’, ‘치명적인mortelles’, ‘잔인한cruelles’과 같이 그녀의 증오가 주피터의 내면에 야기하는 고통과 두려움을 부각시키고 있다. 주피터의 호소력 있는 연기는 결국 알크멘이 알곳은 자신의 연약한 마음을 닦하며 그를 용서하게 만드는 데 성공한다.

주피터

알크멘, 만약 나에게 용서받을 여지가 전혀 없다면,
나에게 명령만 내리면 되오.
곧바로 당신의 눈앞에서, 이 검으로 단칼에
불행한 자의 심장을 찌를 것이오.

Jupiter

Alcmène, vous n’avez qu’à me le déclarer,
S’il n’est point de pardon que je doive espérer;
Cette Épée aussitôt, par un coup favorable,
Va percer à vos yeux, le Cœur d’un Misérable; (II. 6, v.1379-1382)

주피터의 발화 전략과 관련해서 흥미로운 점은 사법적 용어와 더불어 ‘제물로 바치다s’immoler, 희생양victim, 검épée, 불행한 자un

효과적인 설득이 가능하다고 주장하였다. 그가 제시한 설득의 기술에는 앞서 언급된 에토스ethos와 더불어 로고스logos와 파토스pathos가 있다. 로고스가 그 자체로서 발화의 전략과 연관된다면, 에토스는 발화자의 이미지 형성에 영향을 미치며, 파토스는 대화 상대방과 직접적으로 관계된 요소이다. 그리스어 « pathè »의 복수형인 pathos는 마음을 효과적으로 사로잡기 위해 발화자가 알고 싶어 하는 감정들을 뜻한다. 『수사학』에서 인간적 감정, 즉 열정을 설득의 기술에 있어서 핵심 요소로 다룬 이유는 말로써 상대를 움직이도록 만드는 것이 바로 파토스이기 때문이다. 이로부터 ‘설득과 확신convaincre-persuader’의 이중어doublet 사용이 유래되었다고 할 수 있다. 이처럼 아리스토텔레스가 다양한 열정의 양상을 분석하기 위해 『수사학』의 한 권 전체를 할애할 정도로 파토스는 타인을 설득하는 주요 전략이라고 할 수 있다.

Misérable'와 이 종교적 희생제의를 암시하는 용어들을 사용하고 있다는 점이다. 그는 자신을 '알크멘의 격한 감정적 동요à vos ressentiments'로 인해 제물로 바쳐진 희생양으로 묘사하고 있다. 이는 일차적으로 주피터가 알크멘의 격렬한 분노에 어찌할 바 모르는 극중 상황 그 자체를 가리킨다. 그러나 한편으로는 인간들의 죄를 대속하기 위한 종교적 희생제물은 반드시 '죄 없는 자innocent'가 되어야만 한다는 점에 주목할 수 있다. 즉 주피터가 심장이 찢리는 희생제물이 된다는 것은 결국 그 자체로 자신의 무고함을 전제로 한다.²⁴⁾ 이러한 발화 전략을 통해 주피터는 분신 앙피트리옹의 잘못을 인정하는 동시에 자신의 무고함을 주장하게 된다.

이처럼 주피터는 본래 이교도의 신으로서 희생제물을 받는 지위이지만 극중에서는 물리에르에 의해 희생양의 위치에 놓이게 된다. 희생양은 흔히 기독교에서 등장하는 테마로 넓게는 하느님의 어린양을, 좁게는 예수Jesus를 가리킨다. 원죄적 존재인 인간의 죄를 대속하기 위해 신은 몸소 육화하여 무고하게 희생되었다. 물리에르가 인

24) 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 2007. p.17, 192. 성서에서는 희생물victime과 희생양bouc émissaire를 동일한 것으로 간주한다. 다만 '하느님의 어린양agneau de Dieu'의 표현이 보다 흔히 사용되는데 숫염소bouc가 갖고 있는 혐오스럽고 냄새나는 함의를 어린 양이라는 긍정적인 어휘로 대체하면서 희생물이 무죄이며, 그에게 벌을 주거나 미워하는 행위는 부당하다는 사실을 부각시킨다. 예수는 구약에 등장하는, 사회에 의해 살해된 희생양들인 아벨, 요셉, 모세와 같은 인물들에 비유되며 '죄 없는 희생양'으로 지칭된다. 지라르는 성서에서 희생양의 무죄를 주장하는 것은 오히려 '희생양이 죄가 있다'고 생각하는 박해자의 시각을 비판하고 있다고 분석한다. 흥미로운 점은 위 발화에서 주피터가 자신을 희생양으로 지칭하지만 극의 총체적 관점에서는 '박해자'의 위치에 있다는 점에서 아이러니하다. 지라르에 따르면 박해자는 스스로를 재판관이라고 여기며, 자신들의 폭력의 정당성을 믿고 있기 때문에 유죄의 희생양을 필요로 한다. 3막 10장에 등장한 주피터가 자신을 '운명의 심판관'으로 명명하며 간통(폭력)을 정당화함으로써, 앙피트리옹을 오징어 진 남편으로 만들면서 희생시키기 때문이다.

류의 구원을 위해 죄 없이 희생된 기독교의 유일신과 인간의 아내를 탐하여 육화한 사기꾼을 동일시함으로서 극의 마지막 장면에 보다 명확하게 암시되는 작가의 신성 모독적 견해를 부각시키는 대목 중 하나라고 할 수 있다.

2. 육화한 신의 무능한 적수 앙피트리옹

앙피트리옹은 극중에서 자신이 진짜임에도 불구하고 가짜인 주피터에게 속수무책으로 자신의 자리를 빼앗기고 있다. 모든 발화행위가 운명의 판결과 같은 위력을 지닌 신과 인간의 대결에서, 신이 승리를 거둔 것은 기정사실화된 것처럼 보인다. 실제로 주피터는 신의 초월적인 능력이라고 지칭할 수 있는 변모의 능력과 정보적 차원에서의 우위를 기반으로 진짜의 자리를 위협한다. 하지만 물리에르는 주피터의 능력을 극 연출의 차원으로 변모시키며, 극의 마지막 장면(Ⅲ. 10)인 테우스엑스마키나에 이르러서야 관객들에게 사실은 기계극적 요소에 불과한 경이로운 주피터의 신성을 직접 확인시킨다. 그러므로 극이 절정에 다다를수록 점차 정체성을 빼앗기는 앙피트리옹의 무력함이 극중 주피터의 신성에 기인한다고 판단하기는 어렵다. 주피터가 인간의 육체를 취함과 동시에 인간 세계에 편입되었으며, 그로 인해 주피터가 앙피트리옹의 정체성을 빼앗고, 그 자신이 앙피트리옹으로 인정받기 위해 사용할 수 있는 방법은 오직 인간의 도구뿐이기 때문이다. 흥미롭게도 주피터의 능청맞은 연기와 더불어 주피터가 우위를 점하게 해준 또 하나의 요인은 바로 진짜 앙피트리옹의 의도치 않은 협조이다.

2.1. 정보의 배제와 거부

앙피트리옹은 지극히 현실적인 관점을 견지하기 때문에 자신의 존재와 견해는 전부 자명하다고 확신하며 의심의 여지없는 진실로 간주한다. 그러나 극중 현실을 맹목적으로 신뢰하는 앙피트리옹은 자신도 모르는 새에 신의 역할극(연극 놀이)에 투입되면서 유일한 앙피트리옹이 아닌 ‘앙피트리옹1’의 역할을 담당하게 된다. 그는 마지막 순간까지도 극중 현실에서 벌어진 일이 자신에게 초래된 불미스러운 모험 정도로 간주하며 자신이 역할극에 투입되었다는 사실을 인지하지 못한다. 즉 극중 현실에서 진짜 앙피트리옹이 극의 초반부터 정체성을 잃을 위기에 처하는 이유는 자기 자신과 소지에게 분신이 있다는 정보로부터 배제되어 있기 때문이다.

2막 2장에서 전장으로부터 막 돌아온 앙피트리옹은 지난밤 자신이 다녀갔다는 충격적인 소식을 알크멘으로부터 전해듣게 된다. 오해는 그에게 분신이 있다는 사실을 두 사람이 전혀 모르고 있기 때문에 발생하는 데, 그로 인해 각자 직접 경험한 사실을 근거로 서로의 주장을 ‘체기 vapeur’(v.904, 910, 916, 918), ‘꿈 songe’(v.899, 913, 914, 919), ‘가장 feinte’(v.926), ‘조롱 raillerie’(v.931)과 같이 실재, 현실이 아닌 것으로 치부한다. 특히나 두 사람의 언쟁에서 가장 빈번하게 등장하는 체기(體氣)와 꿈은 알크멘과 앙피트리옹 각자의 견해를 분명하게 보여주는 핵심 어휘라고 할 수 있다.

앙피트리옹은 그녀에게 꿈 songe을²⁵⁾ 착각한 게 아닌지 반문한다. 꿈

25) Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, l'Académie française, 1690, p.1932. « Pensées confuses qui viennent en dormant par l'action de l'imagination. [...] Songe se dit figurément en Morale, d'une chose vaine & qui n'a ni certitude ni durée. [...] Songe signifie aussi quelquefois une vision celeste & surnaturelle. »

이란 실제로 일어나지 않은 상상의 행위를 의미한다. 또한 한편으로는 푸르티에Furetière의 지적처럼 초자연적이거나 신성한 환영을 가리키기도 한다. 이는 앙피트리옹이 그녀의 이야기를 허구로 간주한다는 사실을 보여줄 뿐만 아니라 역설적이게도 앙피트리옹의 외양을 취한 초자연적인 존재의 강림이라는, 그가 인식하지 못한 진실을 드러내도록 한다.

반면에 알크멘은 앙피트리옹이 체기 혹은 독기에²⁶⁾ 의해 진실을 판단하는 능력이 흐려졌다고 주장한다. 즉 망상이나 꿈과 같이 비현실적 요소가 아닌 앙피트리옹 본인의 육체적 요인이 정신에 영향을 미쳤다고 주장하는 것이다. 이는 결국 앙피트리옹의 책임을 우회적으로 지적하는 것일 뿐만 아니라 작가의 다른 작품들을 통해 여러 차례 확인된 몰리에르의 일원론·유물론적 관점이 엿보이는 대목이라고 할 수 있다.

알크멘

앙피트리옹, 당신의 마음속의 심술궂은 체기(體氣)가
어젯밤에 다녀갔다는 진실을
어지럽히는 건가요?

내가 보였던 다정한 환대에도
당신은 나의 사랑이

완전히 정숙함을 빼앗겼다고 우기는 건가요?

앙피트리옹

당신이 나에게 베풀어주는 이 체기는
조금 이상하게 보이는구려.

알크멘

그건 당신이 나에게 말한 꿈과
바뀌 줄만한 것이죠.

앙피트리옹

꿈이 아닌 이상, 당신이 지금 나에게 말하는 것은
분명 용서하기 힘들 것이오.

26) *Ibid.*, p.2091. « Parties subtiles d'un corps humide, qu'une chaleur médiocre élève, & ne peut dissiper. Les nuages, les brouillards se forment des vapeurs qui s'élèvent de la terre. Les ardents & les météores ne sont que des vapeurs enflammées. »

Alcmène

Est-ce qu'une vapeur, par sa malignité,
 Amphitryon, a dans votre Âme,
 Du retour d'hier au soir, brouillé la vérité?
 Et que du doux accueil duquel je m'acquittai,
 Votre Cœur prétend à ma flamme,
 Ravir tout l'honnêteté?

Amphitryon

Cette vapeur, dont vous me régalez,
 Est un peu, ce me semble, étrange.

Alcmène

C'est ce qu'on peut donner pour change,
 Au Songe dont vous me parlez.

Amphitryon

À moins d'un Songe, on ne peut pas, sans doute,
 Excuser ce qu'ici, votre bouche me dit. (II. 2, v.904-915)

그러나 지속적으로 의견이 극명하게 대립되자 두 인물은 각자 자신의 주장을 입증하기 위해 증거들을 제시하기 시작한다. 알크멘은 앙피트리옹(주피터)으로부터 전해들은 승전보와 그에게 선물 받은 전리품(커다란 다섯 개의 다이아몬드로 장식된 허리띠)을²⁷⁾ 제시한

27) Jacques Schérer, *Moliere, Marivaux, Ionesco...60ans de Critiques*, Saint-Genouph, Nizet, 2007, p.116-117. 『오딧세이아Odyssee』의 알렉상드랭 주해를 통해 아테네의 계보학자로 알려진 페레퀴데스Phérécyde는 헤라클레스 탄생신화에서 2가지 추가적인 요소들을 발견했다. 첫 번째는 앙피트리옹의 외양으로 알크멘과 육체적 관계를 맺는 주피터이며, 두 번째는 주피터가 전리품으로 받은 귀한 사발을 그녀에게 선물로 주었다는 사실이다. 사발이란 물리적 증거의 확인으로 알크멘을 취하기 위한 앙피트리옹과 동일한 외양을 도구로 활용한 속임수/술수가 실제 상황이었음이 확인된다. 속임수의 테마와 함께 장르가 희극으로 탈바꿈된다. 흥미로운 점은 세레Schérer가 사발이 정신분석학자들에게 여성의 성을 상징하는 것으로 알려져 있음을 언급하는 것이다. 본 작품에서는 이것이 속임수의 도구로 활용되는데 앙피트리옹이 전장에 나가 싸우는 동안(또 승리하는 순간에) 주피터가 앙피트리옹의 외양으로 알크멘의 순결

다. 선물상자의 인장이 온전한 상태에서 사라진 전리품을 알크멘이 이미 착용한 것을 두 눈으로 확인하자 앙피트리옹은 크게 동요하게 된다.

이때 몰리에르는 다시 한 차례 앙피트리옹이 자신에게 닥친 뜻밖의 사건을 한탄하는 대사들을 통해 무의식적으로 진실을 드러내도록 한다. 앙피트리옹이 사용하는 ‘모험aventure’이란 단어는 영웅의 모험과 남녀 간의 짧은 연애/정사라는 정의를 모두 함축한다. 이를 통해 영웅의 칭호를 받으며 전장에서 귀환한 앙피트리옹의 여정과, 부재한 사이 발생한 주피터와 알크멘의 육체적 관계가 암시된다. 마찬가지로 신화적 서사에 따라 만물을 관장하는 신이지만, 앙피트리옹에게 발생한 사건도 창조자 주피터의 개입으로 인해 발생했다는 진실을, 발화자인 앙피트리옹이 의식하지 못한 채 밝히도록 만드는 것이다.

앙피트리옹

만물을 관장하는 신이시여,
이 무슨 사건이란 말입니까! 이로 말미암아,
내 사랑이 두려워하지 않을 무언들 상상하지 않을 수 있겠습니까!

Amphitryon

Ô Dieux, dont le pouvoir sur les chose préside,
Quelle est cette aventure! et qu'en puis-je augurer,
Dont mon amour ne s'intimide!(II. 2, v.973-975)

이처럼 몰리에르는 진실을 발화하면서도 진실임을 알지 못하는 앙피트리옹의 편협한/폐쇄적인 시각에서 비롯된 우둔함을 회화하는 동시에, 알크멘이 직접 경험한 자명한 사실인 앙피트리옹(주피터)과의 하룻밤을 앙피트리옹이 부인하게 만듦으로써 남편에 대한 그녀의 불신과 분노를 준비시킨다. 그로 말미암아 구속하는 남편과 사랑을

(속임수의 전리품)을 쟁취하였음을 암시한다고 그는 지적한다. 몰리에르는 이 사발을 다이아몬드 벨트로 바꾸며 오히려 성적인 함의를 들어낸 것처럼 보인다.

주는 연인의 분리가 진행되면서 부부의 대면 이후 곧이어 등장할 주피터(앙피트리옹)의 남편/연인 분리전략이 성공할 수 있는 토대를 마련한다.

앙피트리옹과 알크멘은 모두 역할극에 편입되었다는 사실을 인지하지 못하고 있다. 이들은 신화적 서사의 완결, 즉 욕망의 충족을 위한 주피터의 연극놀이와, 몰리에르의 의도된 극적 연출의 꼭두각시에 불과하기 때문에 상대방의 말을 인정할 수 없을 뿐만 아니라 상황조차 이해할 수 없다. 그러므로 두 사람의 오해는 정신적 결합도, 육체적 문제도 아닌 몰리에르와 주피터가 연출한 이중의 연극적 세계에 대한 무지로 인해 발생한 것이라고 볼 수 있다.²⁸⁾

여기서 필요한 정보를 제시하는 것은 다름 아닌 소지이다. 모든 상황을 지켜보던 소지는 자신의 경험에 의거하여 재빨리 주인에게 분신이 존재할지도 모른다는 사실을 일깨워준다.

소지

만약 알크멘의 말이 진실이라면, 우리는 같은 처지에요.

주인님, 주인님도 저처럼 분신이 있나 봅니다.

앙피트리옹

입 닥쳐.

28) 신은영, 「육체와 정신의 관계를 통해 본 몰리에르의 인간관에 대한 고찰」, 『프랑스어문교육』, 23호, 2006, pp.384-389. 『상상병 환자 *Le Malade imaginaire*』(1673)의 주인공인 아르강Argan의 병을 치료하기 위해 의사들은 체액이론을 근거로 원인을 육체에서 찾으려 하지만 실패하며, 의학을 신뢰하지 않는 베랄드Beralde는 질병에 대한 강박관념에 의한 정신병으로 판단하고 회극 관람과 같은 방법을 치유책으로 제안한다. 하지만 결국 아르강의 고통을 해소시켜주는 것은 그가 직접 의사가 되는 회극을 아르강의 환상 속에 포함시키는 것이다. 앙피트리옹과 알크멘의 논리가 육체와 정신에 편향되어있으며, 결국 오해를 해소시킬 수 있는 열쇠 또한 연극에 있었다는 점에서 『상상병 환자』 이전에 『앙피트리옹』을 통해 몰리에르의 일원론적 관점과 연극적 세계관을 융합시키는 시도가 이미 이루어졌다고 말할 수 있다.

Sosie

Si sa bouche dit vrai, nous avons même sort;
Et de même que moi, Monsieur, vous êtes double.

Amphitryon

Tais-toi. (II. 2, v.976-978)

그러나 앙피트리옹은 여전히 자신에게 벌어진 사건을 단지 ‘경이로운merveilleux’(v.1477), ‘기이한étrange’(v.1480), ‘불길한 신비fâcheux mystère’(v.1484) 그리고 ‘헛된 몽상une vaine chimère’(v.1485)과 같이 이성적으로는 이해할 수 없는 자연/운명의 장난으로 여기고, 소지의 지적에도 분신의 존재를 인정하지 않고 주피터를 자기 행세 하고 다니는 사기꾼으로 치부한다. 그러므로 3막 2장에서 소지의 분신인 머큐리로부터 문전박대를 당했을 때도 그는 애꿎은 소지를 혼내고 있다.

앙피트리옹

나를 이렇게 대한 대가를 톡톡히 가르쳐주겠다. [...]

소지

제가 대체 어떤 잘못을 저지른 것이죠?

앙피트리옹

그걸 나한테 묻는 게냐 이눔아?

이 정당한 분노를 해소하게 해주시오.

소지

누구를 목매다시려면 그 이유는 말씀해주셔야죠.

Amphitryon

Je vous apprendrai de me traiter ainsi. [...]

Sosie

De quoi suis-je coupable?

Amphitryon

Tu me le demandes, Maraudeur?

Laissez-moi satisfaire un courroux légitime.

Sosie

Lorsque l'on pend quelqu'un, on lui dit pourquoi c'est.(III. 4, v.1574, 1577-1580)

그러나 주피터의 심부름으로 자리를 비웠던 소지는 자신의 알리바이를 제공할 다수의 증인을 대동하고 나타난다: « Ces messieurs sont ici, pour rendre témoignage, »(v.1593). 진짜 앙피트리옹이 머큐리와 말씨름하는 동안 앙피트리옹(주피터)의 또 다른 행적이 밝혀진 것이다. 게다가 앙피트리옹을 모욕한 장본인이자, 증인이 되어 ‘마땅한légitime’ 소지도 주인에게 일어난 사건에 대해 전혀 알지 못하고 있는 상황이다.

2막 2장에서 알크멘과의 갈등이 분신에 대한 정보의 결핍으로 발생했다면, 3막 2장(머큐리와 말다툼)과 위에서 제시된 3막 4장의 사건은 그가 분신의 존재를 인지했음에도 불구하고 이를 부인하고 그에 대응하여 자신이 진짜라는 사실을 설득하기를 거부하기 때문에 초래되고 있다.

이처럼 앙피트리옹은 자신의 정체성과 분신에 대한 일말의 의혹도 허용하지 않으며 타인을 설득하기 위해 노력하지도 않는다. 왜냐하면 자신이 앙피트리옹이라는 사실이 너무나 자명하기 때문이다. 그는 자신의 경험과 사고를 신뢰할 수 없게 되자 이를 위협하는 존재를 제거하고자 한다.

앙피트리옹

만약 저놈의 말이 사실이라면
내 명예와 사랑은 어떤 상황에 놓이게 된 것일까.
나의 이성엔 내가 어떤 입장을 취하도록 하는가.
알아야 할 추문 혹은 비밀이 있는가?
나는 가문의 불명예를 나의 분노 속에
억눌러야 하는가, 아니면 알려야 하는가
아! 이토록 지독한 모욕으로 고뇌해야 하다니.
무엇을 주장할 수도, 준비할 수도 없도다.
나의 정신은 온전히
복수하는 데에만 집중해야 한다.

Amphitryon

Et si les choses sont, comme le Traître dit,
Où vois-je ici réduits mon honneur, et ma flamme?
À quel Parti me doit résoudre ma raison?
Ai-je l'éclat, ou le secret, à prendre?
Et dois-je en mon courroux renfermer, ou répandre
Le déshonneur de ma Maison?
Ah! faut-il consulter dans un affront si rude?
Je n'ai rien à prétendre, et rien à ménager;
Et toute mon inquiétude
Ne doit aller qu'à me venger. (III. 3, v.1561-1570)

작품의 마지막 장은 사기꾼의 농락에 대한 문제의식과 진실에 대한 앙피트리옹의 끊임없는 고뇌를 담고 있다. 하지만 몰리에르가 그를 위해 할애한 두 차례의 긴 독백을 통해서도 확인할 수 있듯이 앙피트리옹은 상황의 본질에 다가가기보다는 오히려 미궁에 더 깊이 빠져들고 있다. 깊은 고뇌 끝에 혼잣말처럼 되뇌는 감탄사에서 하늘/신을 인용하며 다시금 진실을 내뱉고 있지만, 정작 '공정 équitabile'해야 할 하늘은 실상 자신의 부인을 탐하며 앙피트리옹을 기만하고 있기 때문이다.

앙피트리옹

이 기분 나쁜 의혹에 대해 그녀에게 다시 물어봐야겠어.
동요된 감각에서 신임을 얻은
헛된 몽상이 아닌지 확인해봐야겠어
아! 이 같은 생각이 진실이도록
하늘이 공정하시기를!

Amphitryon

Je veux la retâter sur ce fâcheux mystère;
Et voir si ce n'est point une vaine chimère,
Qui sur ses sens troublés ait su prendre crédit.
Ah! fasse le Ciel équitabile,
Que ce penser soit véritable; (III. 2, v.1487-1488)

자신을 알아보지 못하며, 주인은 현재 알크멘과 달콤한 순간을 보내고 있다고 알리는 가짜 소지(머큐리)와, 주피터의 식사 초대를 받은 장군들을 모셔온 진짜 소지를 모두 마주치고 난 후에야 앙피트리옹은 자신을 기만한 사기꾼과 마주하게 된다. 하지만 가짜는 너무나 손쉽게 자신이 진짜 앙피트리옹임을 소지와 장군들에게 납득시켜버린다.²⁹⁾

2.2. 언어적 설득 능력 및 의지의 부재

주피터가 앙피트리옹으로서의 극중 정체성을 구축하는 과정을 통해서도 확인할 수 있듯이 타인에게 자신의 논지를 설득시키는 데 있어서 발화자의 자질이나 수신자의 감정과 같은 요소들의 영향력은 무시할 수 없다. 하지만 설득을 위해서는 당연히 근거가 충분한 논리적 발화능력이 전제되어야 한다.³⁰⁾

앙피트리옹이 의도치 않게 신이 주도하는 역할극에 투입되자마자 자신의 역할을 빼앗길 수밖에 없는 이유가 바로 여기에 있다. 앙피트리옹은 자신이 주피터의 연극에 편입되었다는 사실조차 모르기 때문에 존재의 위기의식을 느끼지 않는다. 그러므로 그는 분신을 단지 사기꾼으로 간주하여 자신의 존재를 타인에게 설득해야 할 필요성을 느끼지 못한다.

2막 2장에서 알크멘과 언쟁을 벌이던 앙피트리옹은 제시되는 명백한 증거물들을 통해 자신이 지난밤 다녀갔다는 그녀의 주장을 부인할 수 없게 된다. 하지만 실제로 자신이 다녀가지 않았기 때문에 알크멘에게 반박해야 하는 상황에서 그는 전혀 논리적인 발화를 하지 못하고 있다. 왜냐하면 지난밤 명백하게 앙피트리옹이 다녀갔다는 사실을 증명하는 전리품을 확인했기 때문이다. 이러한 상황에서 전

29) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1526.

30) Aron Kibédi Varga, *op.cit.*, p.35.

장에서 돌아와 이제 막 아내와 마주한 앙피트리옹은 그녀의 주장을 ‘허위fausseté’라고 말하며 어제 다녀간 남성은 자신이 아니었다는 말만 반복한다.

앙피트리옹

아니오, 너무나 고통스러운 사실이지만 그건 내가 아니었소.
어젯밤 내가 이곳에 다녀갔다고 말하는 자는
모든 사기행각들 중에서도,
가장 끔찍한 거짓행위를 말하고 있는 것이오.

Amphitryon

Non, ce n'était pas moi, pour ma douleur sensible.
Et qui dit qu'hier ici mes pas se sont portés,
Dit, de toutes les faussetés,
La fausseté la plus horrible. (II. 2, v.1025-1028)

그러므로 명백한 증거들에 직면한 앙피트리옹은 소지가 제안한바 분신의 존재를 인정하거나, 직접 지난밤 자신의 행적을 설명해야만 한다. 여기서 그는 자신의 알리바이를 마련해줄 수 있는 증인으로 알크멘의 오라비를 내세우게 된다.

앙피트리옹

당신의 오라비야말로 소리 높여
내가 오늘 아침까지 그와 함께했다는 사실을 증언해줄 것이오.
나에게 잘못 돌려진 이 귀환에 대해
당신을 납득시키기 위해서 그를 찾으러 가야겠소.

Amphitryon

Votre Frère déjà, peut hautement répondre,
Que jusqu'à ce matin, je ne l'ai point quitté.
Je m'en vais le chercher, afin de vous confondre,
Sur ce retour, qui m'est faussement imputé.(II. 2, v. 1056-1059)

사실 앙피트리옹의 반발은 현실적으로 지극히 정상적인 반응이다. 앙피트리옹이라는 존재는 세상에서 유일무이하며, 그게 바로 자기

자신이라는 사실이 너무나 자명하기 때문이다. 게다가 지난밤 자신의 행적을 증명해줄 수 있는 증인도 있다. 그러므로 앙피트리옹의 분신에 대한 단호한 반응은 그의 논리적 결함이 아니라, 앙피트리옹이 자신의 신념에 대해서는 한 치의 의문도 허용하지 않는 인물로 설정되었기 때문이라 할 수 있다. 이로 인해 자신의 의견과 반대되는 견해나 사실을 주장하는 사람들의 정신상태를 광기, 만취, 농담, 꿈이라 지칭하며 현실이 아닌 것으로 치부하는 것이다. 마찬가지로 자신에게 부과된 무대 위 세계에서의 정당함을 입증하기 위해 언어적으로 설득하는 대신 폭력을 활용하게 된다.

그런데 다수의 사람들과 함께 분신을 맞닥뜨렸을 때(Ⅲ. 5), 자신이 앙피트리옹이라는 자명한 사실을 입증해야하는 역설적인 상황에서 그는 또 다시 이러한 입증과정 자체를 거부한다. 앙피트리옹의 맹목적이고 극단적인 주장은 수사학적 기교를 활용한 주피터의 설득법과 대조됨으로써 그에게 감정적이고 비이성적인 에토스를³¹⁾ 부여하게 된다.

주피터는 침착하게 자신의 입장을 논리적으로 개진함으로써 신뢰가는 이미지를 구축하는 반면에 앙피트리옹은 어떤 논리적 견해도 제시하지 못한다. 그는 자신에게 일어난 일들을 이해할 수 없는 ‘모험aventure’(v.974), ‘수수께끼mystère’(v.1060)로 치부하며 ‘위선자Fourbe’(v.1629), ‘사기꾼Imposteur’(v.1631), ‘악당Scélerat’(v.1643)과

31) Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1993, p.75. 에토스*ethos*는 기질(성격)을 활용하여 청중을 설득하는 기술을 의미한다(수사학 1356a). 즉 발화자는 대화 상대방을 설득하기 위해 자기 자신에 대한 특정한 이미지를 제시하거나, 신중하고 고결하고 친절한 사람을 연기한다. 다만 에토스는 발화와 무관한(독립적인) 개인과는 관계없다는 점에 유의해야할 필요가 있다. 발화자가 주장하고자 하는 목적에 최적화된 하나의 인물상(역할)이기 때문이다. 직접적으로 “나는 정직하고 용감하다.”라고 말하지 않지만 화법과 어조와 같이 발화적 책략을 활용하여 자기 자신을 정직하고 용감한 사람으로 만드는 데에 기여한다.

같은 어휘를 사용하여 주피터를 자신을 사칭한 사기꾼이라고 맹렬하게 비난한다.

앙피트리옹

비열한 사기행각을 벌인 사기꾼을 처단하겠어.

주피터

진정하시오. 전혀 흥분할 필요 없소.

이처럼 분을 이기지 못하는 모습은,

비이성적으로 그대를 보이게 할 뿐이오.

소지

맞아요, 주인님과 동일한 외양을 취한

저 이는 마술사예요!

앙피트리옹

너를 호되게 매질함으로써

이러한 모욕의 대가를 깨닫게 할 것이다.

Amphitryon

Punir, d'un Imposteur, les lâches trahisons.

Jupiter

Tout beau, l'empportement est fort peu nécessaire;

Et lorsque de la sorte on se met en colère,

On fait croire qu'on a de mauvaises raisons.

Sosie

Oui, c'est un Enchanteur, qui porte un Caractère,

Pour ressembler aux Maîtres des Maisons.

Amphitryon

Je te ferai, pour ton partage,

Sentir, par mille coups, ces propos outrageants. (III. 5, v.1632-1639)

더 이상 현실세계의 유일무이한 앙피트리옹이 아닌 연극 내 역할로서 앙피트리옹만이 존재할 뿐이다. 하지만 자신을 변호해야 할 순간에 그의 입에서 나오는 말은 진짜 자신을 알아보지 못하는 주변인에 대한 답답함과 서운함에서 우러나오는 탄식과, 자신을 사칭하는 상대방에 대한 비난이나 불평뿐이다.

결국에는 작품의 마지막까지도 앙피트리옹이 자신의 정당함을 밝

혀줄 증인으로 내세웠던 알크멘의 오라비는 등장하지 않고 그의 주장을 지지하는 유일한 인물로 아르가티폰티다스만이 등장한다. 아르가티폰티다스도 극중 현실에 대한 문제의식을 전혀 보이지 않는데, 그에게 ‘벗의 적’*l’adversaire d’un ami*의 추론에 귀 기울이는 것은 인간이 할 일이 아니기 때문이다. 또한 진실을 파악하기 위한 방안을 강구하는 게 아니라 자명한 사실에 반기를 든 대상을 차단하고자 주장하는 모습을 확인할 수 있다.³²⁾ 아르가티폰티다스와 앙피트리옹은 분신이란 존재에 대해 보일 수 있는 대단히 상식적인 반응을 보이고 있다. 하지만 주피터의 역할극에 편입된 상황에서 상식적인 판단과 기준은 적용될 수 없다.

두 인물은 연극적 세계관과 그 성질에 무지할 뿐만 아니라, 자신들이 주피터의 연극놀이에 편입되었다는 사실조차 알지 못한다. 그러므로 아르가티폰티다스와 앙피트리옹의 반응은 현실 세계에 유비되는 극중 현실의 차원에서 지극히 정상적이지만, 연극적 세계관에서는 극중 역할에 대한 오만한 태도와 맹신으로 인해 융통성을 발휘하지 못하는 완고한 인간 유형을 제시하고 있다.

이처럼 극중 현실에서 앙피트리옹이 근거로 삼는 자명성이 진실임

32) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1661. 포레스티에는 『앙피트리옹』의 아르가티폰티다스가 『동주앙 혹은 석상의 잔치 *Don Juan ou le Festin de Pierre*』에 등장하는 동 알롱스 Don Alonse를 모티브로 삼았다고 분석한다. 여동생의 복수를 위해 동주앙을 찾아온 동 알롱스도 명예를 대단히 중요하게 생각하는 인물로 묘사되는데, 배신자의 발언은 단 한마디도 듣기를 거부하며, 오로지 칼로써 그에게 복수하기를 희망하기 때문이다. 특히나 극중 동 알롱스의 대사, « Tous les discours sont superflus, il faut qu’il meure [...] Quoi, vous prenez le parti de notre ennemi contre moi? »(Ⅲ. 4)와 아르가폰티다스의 발화가 « Écouter d’un Ami raisonner l’adversaire,/Pour des Hommes d’honneur, n’est point un coup à faire/Il ne faut écouter que la vengeance alors. [...] Et l’on doit commencer toujours dans ses transports,/Par bailler, sans autre mystère,/De l’Épée au travers du Corps. »(Ⅲ. 7, v.1834-1836, 1838-1840) 매우 유사한 형태를 띠고 있음을 확인할 수 있다.

에도 힘을 발휘하지 못하는 모습을 통해 작가는 나로 존재하기 위해서는 타인을 설득하기 위한 능력뿐만 아니라 의지도 필요하다는 사실을 지적하고 있다. 앙피트리옹은 자신이 유일한 앙피트리옹이며 진짜라는 사실을 확신하기 때문에 또 다른 앙피트리옹과의 사이에서 발생한 알크멘과 소지의 일화는 거짓으로 치부한다. 그러나 부인에게서는 증거물을, 하인에게서는 증인들을 확인하게 되자 앙피트리옹은 말문이 막히게 된다. 그는 마지막까지도 자신이 앙피트리옹임을 의심하지 않으며 주변 인물에게 내가 진짜 앙피트리옹이라고 주장할 뿐이다. 하지만 극의 마지막 두 장면(Ⅲ. 9-10)을 제외한 나머지 장면들, 실상 극 전체가 주피터가 벌인 연극놀이의 장에 불과하다는 사실을 모르고 있기 때문에 자신을 진짜 앙피트리옹처럼 연출해야 할 의지나 필요성은 느끼지 못하는 것이다.

이는 단순히 『앙피트리옹』 내부의 극중 현실에 제한되지 않으며, 극중극의 형식을 빌려 극중 현실에 유비되는 현실 세계로까지 확장된다. 즉 물리에르는 자아를 향한 앙피트리옹의 폐쇄적인 사고방식과 그로 인해 맞게 되는 비극을 반복적으로 관객들에게 제시함으로써, 자아와 진실에 대한 맹목적인 신뢰를 경계할 것을 암시한다. 연출된 자아가 진짜 위에 군림하며 결국 존재의 무화를 겪는 앙피트리옹의 모습은, 세상이란 연극 무대에서 자명한 존재란 없으며 단지 하나의 인물일 뿐인 현실, 결국 진실의 우위에 놓이는 극적환상의 저력을 과시하는 것이다.

2.3. 탈-앙피트리옹화 Dés-Amphitryonner

포레스티에에 따르면 주피터가 변모하는 이유는 앙피트리옹이 자신의 이성을 의심하도록 만들기 위해서가 아니라 알크멘의 연인이 되기 위해서다.³³⁾ 하지만 주피터의 본능적인 욕구로 인해 앙피트리

33) Georges Forestier, *op.cit.*, p.562.

웅은 모든 소유권을 잃게 된다. 앙피트리옹은 그의 부인(다른 남자가 취했다), 영예(다른 이가 그의 승리를 기념하고 있다), 이름, 육체적 외관, 그리고 마지막으로 타인의 신봉/지지, 정체성의 필수요소인 인식/인정까지 모두 빼앗겼다.

소지

주인님, 이 운명의 가혹함이
오늘 저희를 괴롭히고 있네요.
그리고 당신에게서 앙피트리옹을 빼앗은 것처럼,
제게서도 결국 소지를 빼앗아버렸어요.

Sosie

La rigueur d'un pareil Destin,
Monsieur, aujourd'hui, nous talonne;
Et l'on me Dés-Sosie enfin,
Comme on vous Dés-Amphitryonne. (III. 7, v.1858-1861)

완전한 자아 박탈이 이루어졌으며, 다른 사람이 그의 자리를 완벽하게 대체하였다³⁴⁾. 그러나 앙피트리옹은 자아 박탈에 무감각하며, 알크멘에게 증거물을 확인받고, 자신의 침대로부터 쫓겨났다는 사실을 깨닫고 난 이후에야 무엇인가 대단히 잘못되었음을 감지한다.

알크멘

그리고 저녁식사를 마치고서는 함께 잠자리에 들었죠.

앙피트리옹

함께 말이오?

알크멘

당연하죠. 무슨 질문이 그래요?

앙피트리옹

아! 이 소식이야말로 가장 치명적이지도다!

그것을 확인하게 됨으로써 나의 사랑은 질투심에 동요하는구나!

34) Anne Ubersfeld, « Le double dans l'*Amphitryon* de Molière » dans *Dramaturgie, Langages dramatiques, Mélange pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p.235-244.

Alcmène

Et le Souper fini, nous nous fûmes coucher.

Amphitryon

Ensemble?

Alcmène

Assurément. Quelle est cette demande?

Amphitryon

Ah! c'est ici le coup le plus cruel de tous!

Et dont à s'assurer, tremblait mon feu jaloux! (II. 2, v.1019-1022)

로트루의 『소지들』의 앙피트리옹은, 정체성을 빼앗기고 모욕에 직면한 동일한 장면에서 몰리에르의 주인공과는 전혀 다른 경향을 띤다. 2장에서 알크멘이 증거물을 확인시키며 이튿날 앙피트리옹이 다녀간 사실을 고백했을 때 그는 성찰 과정에서 분신의 존재와, 정체성의 상실을 인식하고 있다. 로트루의 주인공은 자신의 부인보다 정체성을 잃었다는 사실에 훨씬 절망하는데, 자신을 오쟁이 지게 만든 사기꾼에게 복수하고, 실체를 밝혀내겠다는 의지가 없어서 그런 것이 아니라 사랑의 복수와 정체성의 박탈이란 두 가지 문제를 동일한 비중으로 다루기 때문이다. 『소지들』의 앙피트리옹은 『앙피트리옹』의 3막 7장과 유사하게 자신의 정체성을 보장해주는 증인들을 대동하고 대문 앞에 섰을 때도 여전히 분신이 자신의 모습으로 집안에서 연회를 베풀고 있지 않을까 생각한다.³⁵⁾

그러나 동일한 상황에서 몰리에르의 앙피트리옹은 알크멘의 부정에 대해 유무죄를 가리고 있으며, 자기 밥상과 침대의 자리를 빼앗음으로써 자신에게 불명예를 안겨준 이에게 화가 났을 뿐이다. 다이

35) Amphitryon

A peine me connais-je en ce désordre extrême,
Me rencontrant en lui, je me cherche en moi-même,
Et je me crois ici bien moins qu'à la maison,
En ce combat des sens avecque la raison.
(*Les Sosies*, V. 4, v.1607-1619)

아몬드 탈취와 앙피트리옹 행세는 소지의 지적처럼 ‘마법 Magie’(v.970)과 같은 초자연적 현상임에도 불구하고,³⁶⁾ 앙피트리옹에게 전자는 상식적으로 가능하다고 생각되는 반면에, 누군가 자신을 가장해 부인의 육체를 범했다는 사실은 받아들일 수 없기 때문이다. 그가 자신에게 벌어진 사건을 ‘망상chimère’(v.1485)이라 생각하는 이유는 첫째는 존재의 자명성에 의한 것이며, 둘째는 아무리 외양이 똑같을지라도 부인이라면 분신과 진짜 배우자 사이에서 수많은 차이점들을 손쉽게 발견할 것이라고 생각하기 때문이다.

앙피트리옹

질투심이 끊임없이
나의 불명예를 떠올리게 하는구나.
사건을 곱씹을수록
치명적인 혼돈에 더욱 깊이 빠져드는군.
다이아몬드의 탈취는 그다지 놀랍지 않아.
눈치 못 채게 봉인을 뜯어낼 수 있으니까.
하지만 지난밤 내가 직접 선물해줬다는 말이야말로
나를 너무나도 당혹스럽게 만들고 있어.
자연은 간혹 사물을 유사하게 빚어내며,
이를 몇몇 사기꾼들이 남용하고는 하지.
하지만 이러한 외양으로
한 남성이 배우자로 간주된다는 것은 말도 안 되는 일이야.
왜냐하면 그림에도 불구하고 수많은 차이점들이 발견될 것이며,
부인이라면 이를 손쉽게 알아볼 수 있을 것이기 때문이지.

Amphitryon

Ma jalousie, à tout propos,
Me promène sur ma disgrâce;
Et plus mon Esprit y repasse,
Moins j'en puis débrouiller le funeste chaos.
Le vol des Diamants n'est pas ce qui m'étonne:

36) Sosie

Ma fait, la place est vide.

Il faut que par Magie on ait su le tirer: (II. 2, v.969-970)

On lève les Cachets, qu'on ne l'aperçoit pas.
 Mais le don, qu'on veut qu'hier j'en vins faire en personne,
 Est ce qui fait ici mon cruel embarras.
 La Nature parfois produit des Ressemblances,
 Dont quelques Imposteurs ont pris droit d'abuser:
 Mais il est hors de sens, que sous ces apparences
 Un Homme, pour Époux, se puisse supposer;
 Et dans tous ces rapports, sont mille différences,
 Dont se peut une Femme aisément aviser. (III. 1, v.1462-1475)

앙피트리옹의 대사처럼 극중에서 알크멘은 배우자의 외양이 아니라 발화행위에서 두 앙피트리옹의 차이점을 감지하게 되지만, 모순적이게도 오히려 가짜에게 더 매혹되고 있다는 사실을 고백함으로써 앙피트리옹을 한층 더 고통스럽게 만든다.

2막 2장에서 알크멘도 앙피트리옹(주피터)이 굉장히 격렬하게 자신에게 사랑을 표현했으며, 그녀는 단 한 번도 그의 감정이 이처럼 격정적이고 다정한 줄 몰랐다고 밝힌다. 이때 알크멘은 처음에는 앙피트리옹의 구애가 ‘싫지 않았다 ne me déplaisaient pas’는 정도로 말하지만, 곧이어 많은 매력을 느꼈다고 고백하고 있다. 이러한 알크멘의 솔직한 고백이야말로 주피터가 주창한 의무, 속박이 요구하는 절제와 억압으로부터 해방된 순수한 사랑의 근원이며, 이를 가능케 한 첫 번째 요인은 바로 주피터의 발화적 책략이다.

이처럼 자신을 사칭한 연인으로 인해 알크멘의 욕망이 충족되었으며, 예전(자신)보다 더 많은 매력을 발견했다는 말을 아내로부터 앙피트리옹이 직접 전해듣게 만듦으로써, 머큐리의 대사를 통해서도 지적된 바와 같이 배우자란 존재가 보편적인 사랑의 대상으로 간주되지 않는 현실을 직접적으로 드러내고 있는 것이다.³⁷⁾

37) Mercure

L'état des Mariés à ses feux est propice:
 L'hymen ne les a joints, que depuis quelques jours;
 Et la jeune chaleur de leurs tendres amours,

동일한 신화를 다룬 작품들에서 알크멘은 앙피트리옹의 약혼녀 또는 부인의 역할로 대체로 비슷하게 묘사되지만, 몰리에르는 여기에 신혼이라는 조건을 추가하고 있다. 배우자와 연인을 구분하지 않는 정숙한 부인인 알크멘마저 무의식적으로 연인에게 보다 매혹되는 모습을 통해 작가는 오쟁이진 남편cocu 혹은 연인과 배우자의 구분 없이 당대 사랑의 담론을 극적으로 구현해내고 있는 것이다. 앙피트리옹은 아무리 같은 외양을 지녔을지라도 진짜와의 차이점을 발견할 수 있었을 것이라 주장한바 있다. 알크멘의 다음 대사는 역설적이게도 앙피트리옹의 이러한 주장을 확인시켜준다. 동일한 외모일지라도 알크멘에게 진짜 앙피트리옹은 ‘배우자의 자격이 없는 자 indigne époux’(v.1038)이자 ‘괴물monstre’(v.1235)이지만 가짜 앙피트리옹은 그녀를 만족시켰기 때문이다.

알크멘

당신은 격렬하게
 열정의 거센 열기와
 이를 얹맨 성가신 의무들을 나에게 늘어놓았어요.
 나와 재회한 기쁨, 부재로 인한 고통과
 모든 근심은 당신을 서둘러
 귀환하도록 만들었죠.
 저는 단 한 번도 당신의 사랑이
 이토록 다정하고 열정적으로 보였던 적이 없었어요.

앙피트리옹

이토록 생생하게 내가 살해되는 걸 목격하다니!

알크멘

A fait que Jupiter à ce bel artifice
 S'est avisé d'avoir recours.
 Son stratagème ici se trouve salutaire:
 Mais, près de maint Objet chéri,
 Pareil déguisement serait pour ne rien faire;
 Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
 Que la Figure d'un Mari. (prologue, v.66-67)

이 모든 걱정과 달콤함은,
당신도 알겠지만, 싫지 않았어요.
솔직하게 말한다면
내 사랑, 앙피트리옹, 정말 많은 매력을 느꼈어요.

Alcmène

Votre Cœur, avec véhémence,
M'étala de ses feux toute la violence,
Et les soins importuns qui l'avaient enchaîné;
L'aise de me revoir; les tourments de l'absence
Tout le souci, que son impatience,
Pour le retour, s'était donné.
Et jamais votre amour, en pareille occurrence,
Ne me parut si tendre, et si passionné.

Amphitryon

Peut-on plus vivement se voir assassiné!

Alcmène

Tous ces transports, toute cette tendresse,
Comme vous croyez bien, ne me déplaisaient pas:
Et s'il faut que je le confesse,
Mon Cœur, Amphitryon, y trouvait mille appas. (II. 2, v.1003-1015)

작품의 마지막 장인 3막 10장에서 앙피트리옹은 그토록 자신이 밝히고자 한 진실의 실체를 확인하게 된다. 알크멘의 명예를 회복시키고,³⁸⁾ 질투, 사랑, 명예만이 안중에 있는 앙피트리옹의 근심을 덜어주기 위해 주피터가 직접 나서 모든 것을 해명함으로써, 알크멘을 찾아온 가짜 앙피트리옹이 주피터라는 사실이 확인된 것이다.

주신은 알크멘이 앙피트리옹만 사랑하기 때문에, 그녀의 사랑을 받기 위해서는 배우자의 외양을 취할 수밖에 없었다고 밝히며, 지난 밤의 사건도 알크멘이 앙피트리옹에게 지닌 사랑이 육체적 차원으

38) Jupiter

Alcmène attend de moi ce public témoignage.
Sa vertu, que l'éclat de ce désordre outrage,
Veut qu'on la justifie, et j'en vais prendre soin. (III. 5, v.1691-1693)

로 구현된 것에 불과하다고 주장한다. 즉 정신적 차원의 사랑을 육체적 차원의 것보다 우위에 둬으로써 실질적으로 주피터가 받은 것은 알맹이(정신)가 비어있는 껍데기(육체적 행위)에 불과한 것처럼 표현한다. 이와 같이 『앙피트리옹』의 데우스엑스마키나가 극중 갈등의 결정적 실마리로 내세우는 것은 정신적 사랑의 쟁취이다. 하지만 이는 사랑에 있어서 본질적으로 정신적 교감이 아닌 육체적 쾌락에 경도된 주피터의 극중 성향과 대비됨으로써 그의 논리적 모순과 위선을 부각시킨다.

주피터

나야말로, 이 삼각관계에서,
완벽한 신인데도 불구하고 질투를 느껴야 할 존재일세.
알크멘은 어떤 수단을 쓰든지 온전히 자네의 소유이기 때문이네.
그녀의 사랑을 받기 위해서는
그녀의 배우자로 변모하는 것 외에 다른 방법이 없었다는 사실은
자네의 질투심에 꽤나 위안이 될 것 같군.
불멸의 영예로 치장한 주피터도
신으로 존재해서는 그녀의 정절을 꺾을 수는 없었던 게지.
그리고 그녀에게 받은 것은
열렬한 마음으로 너에게 주어진 것뿐이지.

Jupiter

Et c'est moi, dans cette aventure,
Qui tout Dieu que je suis, dois être le Jaloux.
Alcmène est toute à toi, quelque soin qu'on emploie;
Et ce doit à tes feux être un Objet bien doux,
De voir, que pour lui plaire, il n'est point d'autre voie,
Que de paraître son Époux:
Que Jupiter, orné de sa gloire immortelle,
Par lui-même, n'a pu triompher de sa foi;
Et que ce qu'il a reçu d'elle,
N'a, par son Cœur ardent, été donné qu'à toi. (III. 10, v.1903-1912)

그러나 앙피트리옹에게 있어 갈등의 본질(근원)은 정신적 차원의

사랑뿐만 아니라 알크멘과 주피터가 육체적 관계를 맺었다는 사실에 있다.

자신의 존재만큼 자명한 증거물을 앞에 두고서야 지난밤 무슨 일이 벌어졌는지 알크멘의 진술에 귀 기울이기 시작한 앙피트리옹의 감정이 잠자리에 대한 고백에 가까워질수록 점차 증폭되는 양상을 통해 이를 확인할 수 있다. 그는 알크멘이 가짜 앙피트리옹을 ‘다정하게 껴안는다Tendrement je vous embrassai’(v.998)든지, 그녀가 사기꾼에게 더 많은 매력을 발견했다는 말을 들었을 때만 해도 ‘속으로만 *en soi-même*’ 자신의 고통을 되뇌었으며, 마치 사건의 요지는 아직 밝혀지지 않은 것처럼 다음 상황으로 넘어가자고 재촉한다(v.1016). 그리고 마침내 두 사람이 함께 밤을 지새웠다는 사실을 알게 되자 억누른 질투심이 폭발하며 « Et dont à s’assurer, tremblait mon feu jaloux! »(v.1032), 처음으로 자신의 분노와 원통함을 입 밖으로 내뱉는다.³⁹⁾ 이는 주피터의 해명이 내포하는 모순과 마찬가지로 육체를 철저히 배격했던 당대 사교계의 경향에도 불구하고 사랑에 있어서 육체적 차원의 비중을 부각시키는 대목이다.

육체적 관계에 대한 주피터의 시인이나, 걱정과 애무⁴⁰⁾에서 많은 매력을 느꼈다는 알크멘의 고백은 앙피트리옹의 무대 위 존재를 완전히 소멸시키는 것으로 귀결된다(v.1011). 극의 정황상 앙피트리옹도 다른 인물들과 함께 사건의 모든 내막이 밝혀지는 마지막 장면

39) Amphitryon

Ah! c’est ici le coup le plus cruel de tous!

Et dont à s’assurer, tremblait mon feu jaloux! (II. 2, v.1021-1022).

40) Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française- Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française*, tome.IX, Paris, Le Robert, 1989, p.225-227, 447-448. ‘체기vapeur’와 마찬가지로 ‘transports’, ‘tendresse’와 같은 어휘들 또한 감각적·물질적 성향을 띠고 있음을 발견할 수 있다. 이는 결국 알크멘이 주피터로부터 매력을 발견하게 된 요인으로 ‘화려한 언변’보다 육체적 관계가 결정적인 영향을 미쳤음을 의미한다.

에서 무대에 오른다. 하지만 그럼에도 불구하고 주피터에 대한 공포 혹은 소지의 권유⁴¹⁾에 의한 것인지 단 한 마디의 말도 하지 않고 있다. 그가 거짓을 말하지 않았으며, 자신이 진짜 앙피트리옹이라는 사실이 밝혀졌으나, 그의 언어적 능력은 아예 소멸된 것처럼 보인다. 극중 존재, 인물로서의 정체성이 언어에 의해 구축된다 할 때, 이는 무대 위의 육체적 현존에도 불구하고 앙피트리옹의 극중 존재가 무화되었음을 의미한다.

앙피트리옹의 극 행위와 극중 세계관은 오로지 진실의 규명에 초점이 맞춰져있다. 그는 절대 자신의 신념에 흔들림이 없음에도 불구하고 한편으로는 자신에게 찾아온 고난(알크멘의 부정과 오쟁이 켜다는 불명예)이 운명의 장난, 즉 허상이기를 희망하는 것을 확인할 수 있었다. 그러므로 극중에서 일관되게 앙피트리옹이 밝히려 했던 진실이 역설적으로 앙피트리옹의 질서와 세계관을 무너뜨리고 그의 존재를 해체시킨 것이다.⁴²⁾

41) Sosie

Sur telles Affaires, toujours,

Le meilleur est de ne rien dire. (III. 10, v.1942-1943)

42) 앙피트리옹의 진실규명에 대한 집착과 정체성에 대한 오만한 태도에서 흥미롭게도 『인간혐오자 *Le Misanthrope*』 (1666)의 알세스트 *Alceste*와의 유사성을 발견할 수 있다. 동시대 사교계를 배경으로 하는 『인간혐오자』에서 알세스트는 사교계의 허례허식과 가식을 경멸하며 진실된 태도를 고수하는 고지식한 인물로 묘사된다. 그럼에도 불구하고 극의 초반부 알세스트는 사교계의 평판이 나쁘지 않은, 오히려 좋은 인물로 그려지고 있다. 하지만 극이 절정을 향할수록 사회규범에 대한 그의 거부 반응은 점차 극단적으로 증폭되며, 결국 현실과 동떨어진 공간에 자신을 격리시킨다. 알세스트에게 사교계라는 장소는 사회적 규범에 따라 자신을 어느 정도 가장하고 살아야 하는 세계이다. 알세스트가 위선적이라고 생각하는 사회적 규범에 맞서 진실을 주창하고, 사교계의 규칙에 순응할 것을 거부하며 떠나는 것은 무대상의 퇴장을 의미할 뿐만 아니라 극중 현실상 소멸을 의미한다. 이는 앙피트리옹이 결국 진실을 확인함으로써 소멸된 것과 그 양상이 일견 유사해 보인다.

3. 로고스: 말씀이 사람이 되시다

몰리에르의 『앙피트리옹』은 동일한 신화를 배경으로 한 플라우투스과 로트루의 것과는 달리, 신화적 서사의 중심에 있어야 할 헤라클레스의 탄생에 대한 언급이 마지막 장면(Ⅲ. 10)에서 단 두 줄로 약술되고 있다: « Chez toi, doit naître un Fils, qui sous le nom d'Hercule,/Remplira de ses faits, tout le vaste Univers. »(v.1916-1917). 그리고 작품의 중심은 헤라클레스를 탄생시키는 배경에 불과했던 알크멘과 주피터의 하룻밤이 차지하고 있음에 주목할 수 있다. 더 정확하게는 알크멘을 취하기 위해 앙피트리옹으로 변모한 주피터가, 어떻게 진짜보다 더 매력적으로 앙피트리옹의 역할을 연출/연기하는지와 관계된다.

주피터는 단지 앙피트리옹의 외양을 취하는 데 그치지 않고, 화려한 언술과 연기로 타인들의 눈과 정신을 흐리며, 진짜 행세를 하고 있기 때문이다. 자신의 욕망을 충족시키기(극 행위를 이행하기) 위한 도구로 역할놀이, 연극의 형식을 빌린다는 점에서 주피터는 신화적 차원의 창조주의 역할과 함께 연극의 창조자, 즉 시인의 역할도 담당하고 있다.

그러므로 『앙피트리옹』에는 두 차원의 역할놀이가 존재함을 발견할 수 있는데, 극중 현실(층위1)과 역할극(층위2)이 그것이다. 신들의 역할극인 층위2에서는 신화적 서사에 의거, 주피터와 알크멘이 무사히 하룻밤을 치를 수 있도록 주피터의 정체를 위협하는 모든 요소들을 차단하는 것이 중요하다. 그러므로 주피터와 머큐리는 각자 앙피트리옹과 소지로 변신하는데, 후자가 방해꾼들을 내쫓는 사이 주신은 자신의 목적을 달성하기 위한 연출 전략을 펼친다. 신들의 변모로 인해 자명한 실재로 간주되는 극중 현실(층위1)의 역할들이 뒤흔들리게 되는 것이다.

층위1 (극중 현실)	주피터, 머큐리, 앙피트리옹, 소지, 알크멘, …
층위2 (역할극)	앙피트리옹1(앙피트리옹), 앙피트리옹2(주피터), 소지1(소지), 소지2(머큐리), 알크멘, …

[도식 1]

이처럼 주피터가 모습을 빌려온 진짜 앙피트리옹은 자신도 모르는 새에 주피터의 역할극에 편입되어 역할놀이의 꼭두각시로 전락하게 되는데, 더 이상 극중 현실의 유일한 앙피트리옹이 아니라 역할극 속 ‘앙피트리옹1’의 역할로 격하된 것이다. 연극적 세계관에 편입된 이상 현실세계의 사고와 기준을 적용시킬 수는 없으며, 모든 등장인물이 동일선상에서 연극적 연출을 통해서만 극중 자아를 구축하고 무대상에 존재하는 것이다.

마찬가지로 주피터의 <육화s’humaniser>는 발화라는 도구를 활용하여 앙피트리옹의 정체성을 빼앗을 뿐만 아니라 보다 이상적인 정체성을 구축해가는 모습을 확인할 수 있다. 이는 육체적인 차원에서 인간으로의 변모를 넘어서, 말을 통해 진정한 인간으로 거듭나는 로고스를 구현한다고 볼 수 있다.

『앙피트리옹』은 다신교의 주피터와 기독교의 유일신을 의도적으로 중첩시키는데 그 핵심에 놓이는 것이 바로 육화의 테마이다. 특히나 주피터가 수사학적 전략을 통해 진정한 앙피트리옹으로 거듭나는 모습은, 말씀만으로 세상을 창조하시고,⁴³⁾ 사람이 되시는,⁴⁴⁾ 로

43) Collectif TOB, *La Traduction Œcumenique de la Bible*, Paris, Les éditions du Cerf, 2010. Livre de la Genèse, Chapitre I. « Dieu dit… »

이후로 성서 인용시, *Bible*로 표기하기로 한다.

44) *Bible*, Evangile selon Saint Jean, Chapitre I, v.14. « Et le Verbe s’est fait chair, et il a habité parmi nous, (et nous avons vu sa gloire, gloire comme celle qu’un fils unique tient de son Père) tout

고스Logos, “말씀이 사람이 되시다”를 연상케 한다.

주피터가 이처럼 신화적·종교적 차원에서 신 혹은 말씀이 사람이 되는 로고스를 구현하는 한편, 연극적 창조자로서 대사를 통해 이상적인 인물상을 구축하는 것은 신의 변모를 묘사함에 있어서 초월적인 능력이 아닌 마치 배우의 변장을 묘사하는 것과 같은 경향의 어휘가 극중에 활용되고 있음을 통해 이해할 수 있다.

랜디Landy는 배우가 무대 위의 역할로 존재하고 벗어나는 모습을 “역할 입기”와 “역할 벗기”로 지칭한 바 있다.⁴⁵⁾ 실제로 『앙피트리옹』의 극 행위의 개시와 갈등은 모든 인물들이 각자 이미 사전에 배정된 외양을 취하여 무대에 오른 순간부터 시작된다. 하지만 극중 전개에 따르면 단순히 역할로서의 외양을 취한다고 해서 배우가 완전히 극중 역할로서 생명력을 부여 받은 게 아니라는 사실을 알 수 있다. 그러므로 인간을 구성하는 영혼과 육체를 연극적 언어로 해석할 때 의상 혹은 분장과 같은 외적 변화가 육체의 기능을 담당하고, 대사(발화 행위)를 통해 마침내 생명력을 얻는다고 할 수 있다. 주피터도 단순히 앙피트리옹의 껍데기만 취하는 육화를 넘어서서 발화를 통해 진정한 역할극에 돌입하며, 더 나아가서는 수사학적 탁월함으로 이상적인 인물상을 구축한다.

주피터는 앙피트리옹의 외양을 취함으로써 무사히 알크멘과 합방을 이루지만 갑작스러운 앙피트리옹의 귀환으로 인해 자신의 정체가 탄로 날 위기에 처하게 된다. 하지만 다수의 인물들 앞에서도 오히려 실제 앙피트리옹보다 설득력 있는 화술을 구사함으로써 진짜보다 매력적이며, 극의 마지막까지도 등장인물들을 현혹시킨다는 데에 주목할 필요가 있다.

주피터

보는 것만으로는 우리의 차이점을 알 수 없을 것이오.

plein de grâce et de vérité. »

45) 로버트 랜디, 이효원 역, 『페르소나와 퍼포먼스』, 학지사, 2010, p.32.

Jupiter

L'œil ne peut entre nous faire de différence; (III. 5, v.1673)

외관상으로는 어느 쪽이 진짜인지 구분하기 힘든 상황에서 청중들의 유일한 판단 근거는 두 앙피트리옹의 변(辯)이다. 주피터는 자신이 ‘더 ~하다être plus+adj’, ‘~할 줄 안다savoir+inf’, ‘더 ~한 해결책을 제안하다trouver un méthode plus+adj’의 방식으로 일부 측면에서 상대적 우위에 있음을 강조하고 있다. 이를 통해 상대방의 경우 전혀 이런 자질을 보이지 않고 있음을 반증한다.

또 다른 주피터의 발화 전략은 자신에게는 ‘나는 전혀 ~하지 않다ne point me voir+inf’고 밝히는 것이다. 상대방의 격앙되고 충동적인 반응에 대해서 부정적인 견해를 드러내는 동시에 자신은 그와 같은 행위를 취하지 않는다고 ‘부정négation’함으로써 앞선 대조 전략에서 획득한 자신의 긍정적인 면모를 강화시킨다. 이를 통해 이성적이고 정중한 자신의 자질을 강조한다.

주피터

당신의 말이 옳소. 이처럼 짧은 외모는
두 사람 모두를 의심하도록 만들기에 충분하오.
나는 당신이 신중하게 고민하는 것을 비난하지 않소.
내가 더 이성적이며, 당신에게 양해를 구할 줄도 알지.
보는 것만으로는 우리 둘을 구분할 수 없으며,
이로 인해 쉽게 착각할 수 있다는 사실도 잘 알겠소.
내가 전혀 분을 못 이긴다든지,
손에 칼을 드는 모습을 자네들은 확인할 수 없을 거요.
이러한 의혹은 밝히는 데 이롭지 않은 방법이기 때문이지.
나는 보다 정중하고, 분명한 방법을 강구하고 있소.
우리 중 한 사람은 앙피트리옹이오.
그리고 우리 둘 모두 자네들에게 그로 보일게요.
혼란을 종결시키는 역할은 나에게 있소.

Jupiter

Oui, vous avez raison: et cette ressemblance,
À douter de tous deux, vous peut autoriser.

Je ne m'offense point de vous voir en balance;
 Je suis plus raisonnable, et sais vous excuser.
 L'œil ne peut entre nous faire de différence;
 Et je vois qu'aisément on s'y peut abuser.
 Vous ne me voyez point témoigner de colère;
 Point mettre l'Épée à la main.
 C'est un mauvais moyen d'éclaircir ce mystère;
 Et j'en puis trouver un plus doux, et plus certain.
 L'un de nous est Amphitryon;
 Et tous deux, à vos yeux, nous le pouvons paraître.
 C'est à moi de finir cette confusion; [...] (III. 5, v.1669-1676)

주피터가 자신의 존재를 타인에게 설득시키기 위해 강조하는 자질은 이성과 논리력이다. 설득에 있어서 발화의 내용 자체뿐만이 아니라 그의 자질 역시 발화자의 설득력에 영향을 미친다는 사실을 의미한다.⁴⁶⁾ 그러므로 가장 효과적인 설득의 도구(방법)는 발화자의 미덕이라고 볼 수 있다. 이처럼 주피터의 담론을 통해 구축되는 이성적이고 신중한 자질은 앙피트리옹의 반응과 극명하게 대비됨으로써 그에 대한 신뢰감을 배가시킨다: « Ô Ciel! puis-je plus bas me voir humilié!/Quoi? faut-il que j'entende ici, pour mon martyre, »(v.1705-1706).

나우크라테스

그가 속임수를 부리는지는 알 수 없으나,
 마치 자신이 옳은 것처럼
 말을 하고 있단 말이오.

Naucrètes

Je ne sais pas s'il impose:

46) Aron Kibédi Varga, *op.cit.*, p.33. 키베디 바르가 Kibédi Varga에 따르면 preuves, mœurs, passions은 모두 설득을 위한 요소들로 인간(수신자)은 이성, 감정(정열), 신념에 의해 판단한다. 당연히 “발화”가 가장 큰 영향력을 미치겠지만 만약 말하는 이의 자질과 역행할 때 발화의 내적 힘은 무력화된다.

Mais il parle sur la chose
Comme s'il avait raison.(Ⅲ. 5, v.1713-1715)

자신이 진짜이기에 타인을 설득해야 할 필요성을 느끼지 못하는 앙피트리옹은 비방과 모욕만 동원하고 있는데 이는 오히려 상대방의 설득력을 부각시킬 뿐이다.

사실 나우크라테스를 포함한 인물들은 누가 진짜인지 모르지만 주피터에 더 매혹되고 있다. 이는 결국 주피터가 진짜보다 앙피트리옹의 역할을 더욱 훌륭하게 수행하고 있다는 사실을 의미한다. 물리에르는 가짜와 진짜 사이에 언어구사능력의 차이를 설정함으로써 진짜가 설득해야 한다는 사실을 인지하지도, 아무런 발화적 시도도 하지 않는 사이, 가짜가 화려한 언술을 통해 진짜로 등극하는 역설적 상황을 연출한 것이다. 그러므로 앙피트리옹의 비극은 그의 이성적인 판단 능력의 부재에 기인한다기보다는 정체성의 진위 여부와는 무관하게 이성적이고 논리적인 언술 능력으로 (가짜인) 정체성을 설득시킬 수 있는 부조리한 상황에서 야기되었다고 볼 수 있다.

II. 폭력으로 육화한 신-창조자

17세기 고전극에서는 주인-하인 혹은 주인공-심복과 같이 평행적인 양상을 띠는 인물 관계가 종종 확인된다. 대체로 주인공과 심복의 쌍에서는 계급적 차이가 존재하는데, 고귀한 계층에 속하는 주인(공)이 계급에서 부과된 규범에 의해 생각하거나 발설할 수 없는 내용들을 하인(심복)⁴⁷⁾이 대신해서 말하는 장면을 확인할 수 있다. 그러므로 하인과 심복은 주인공의 조력자인 동시에 그의 내면을 드러내는 분신이라고 할 수 있다.

특히나 주인과 하인의 관계는 희극에서 자주 등장하는 유형으로, 계급 상 우위에 있는 주인의 가장된 고귀함을 하인이 일견 비열하고 어리석은 방식으로 우스꽝스럽게 희화하는 양상을 보인다.

『앙피트리옹』의 주피터와 머큐리의 관계도 종(種)은 신으로 동일하지만, 지위나 극중 역할에 있어서는 주인공-심복의 관계를 취하고 있음을 확인할 수 있다. 머큐리는 소지로부터 외양과 이름을 빼앗아 『앙피트리옹』의 주 서사인 주피터의 역할극에 조력하는 한편, 이를 위해 사용되는 도구나 상대방(소지)의 반응에 있어서 우스꽝스러운 면모를 강조함으로써 관객들에게 희극적 재미를 부여한다.

정체성을 빼앗는 방법에 있어서, 주피터의 경우 기존 역할(앙피트리옹)에 충실한 방식으로 고귀하고 정중한 면모가 강조되는 반면에, 머큐리의 경우 오해를 테마로 하는 희극에서 흔히 등장하듯이 폭력과 말장난이 동반된 우스꽝스러운 방식이 연출됨을 확인할 수 있다. 즉 분신과 역할극이란 동일한 테마를 통해, 주인 쌍(주피터-앙피트리옹)의 일견 비극적인 분위기와 대비되는 희극적 유희를 유발함으

47) 라신Racine의 『페드르Phèdre』에서도 왕비 페드르가 자신의 감정을 죄시 하며 고통스러워하는 것을 보고, 그녀의 유모인 외논Ènone은 페드르의 생각과 감정을 읽고, 왕족인 페드르가 할 수 없는 비열한 행위나 발언들을 대신하고 있음을 확인할 수 있다.

로써, 머큐리와 소지의 정체성 다툼은 희극적 여흥과 주인공들의 긴장감을 완화시켜주는 효과를 발휘한다. 이는 두 인물이 갈등의 당사자인 주인공들에 비해 사회적 규범의 구속을 덜 받기 때문에 동일한 구조의 유사한 테마를 반복할지라도, 보다 객관적으로 사건을 관망하며 상대적으로 자유롭게 발화할 수 있기 때문이다. 그러므로 사회적 제약으로부터 한층 자유로워진 소지와 머큐리의 관계를 통해 작가의 견해가 보다 노골적이고 직접적인 방식으로 표명될 것이라고 기대할 수 있으며, 직접 소지의 역할로 무대에 등장함으로써 몰리에르가 어떤 유능한 방식으로 소지를 연출하는지 살펴볼 수 있을 것이다.

1. 전능한 신 머큐리

1.1. 육화한 신의 폭력적 설득술

극의 결말에 가서야 대면하게 되는 주피터와 앙피트리옹이 역할극 내 앙피트리옹이 되기 위해서 타인의 인정을 필요로 하는 것과는 달리 머큐리와 소지는 오롯이 자신들 외에 다른 인물의 등장 없이 유일한 소지가 되기 위한 설전을 벌인다. 머큐리도 정보의 우위와 발화적 책략을 함께 구사하지만 여기서 주목해야 하는 것은 그가 육체적 폭력을 설득의 도구로 활용하고 있다는 점이다. 주피터와 앙피트리옹의 대면이 점진적으로 증폭되는 의혹이라는 간접적인 방식으로 진행된 후 테우스엑스마키나로 종결되는 반면에, 머큐리와 소지의 경우 작품의 초반부터 서로의 존재를 확인함으로써 보다 치열하고 직접적인 방식으로 정체성 다툼이 벌어지게 된다.

두 인물은 1막 2장에서 ‘거물인 체trancher de [...] l’homme d’importance’하는 소지의 따귀를 머큐리가 때리는 것으로 서로 안

면을 트고 관계 맺기를 시작한다. 사랑의 방해꾼들을 내쫓아야하는 상황에서 소지가 자꾸 집안에 들어가려고 하자 머큐리는 그를 막아서며 다시금 몽둥이질로 위협한다. 그러나 수차레의 매질과 위협에도 소지가 경험을 근거로 한 이성적 사유나, 매질과 어루만짐을 통한 감각적 근거를 토대로 자신의 이름을 빼앗으려는 상대방에게 저항하며 집에 또 다시 들어가려 하자 머큐리는 소지의 과거 행적이거나 생각들까지 본인이 아니면 알 수 없는 정보들을 제시함으로써 정체성의 전투에서 우위를 점하게 된다⁴⁸⁾.

머큐리

멈춰라, 한 발짝 떼기만 하면
 때려죽일 만큼 너의 등쪽에 나의 정당한 분노를 퍼부을 테니.
 네가 지금 금방 말한 내용은
 매질을 제외하고는 다 나의 이야기다.
 앙피트리옹이 알크멘에게 파견하고,
 페르시아 항구에서 여기까지 걸어온 것도,
 적들의 수장을 굴복시킴으로써
 우리에게 완전한 승리를 가져다준
 앙피트리옹의 활약을 알리기 위해 찾아온 것도 나다.
 정직한 목동 다브의 아들,
 타지에서 생을 마감한 아르파주의 형제,
 새침한 체 하며,
 열 받게 만드는 성미를 지닌 클레앙티스의 배우자,
 테베에서 수차레 채찍질 당했음에도
 이에 대해 아무 말도 하지 않은,
 그리고 과거 굉장한 선인이라는 이유로
 공공연하게 등에 표시가 새겨진,
 내가 바로 소지임이 분명하다.

Mercure

Arrête: ou sur ton Dos le moindre pas attire

48) Sosie

Il a raison. À moins d'être Sosie, On ne peut pas savoir tout ce qu'il dit.(I . 2, v.468-469)

Un assommant éclat de mon juste courroux.
 Tout ce que tu viens de dire,
 Est à moi, hormis les coups.
 C'est moi qu'Amphitryon députe vers Alcmène,
 Et qui du Port Persique arrive de ce pas.
 Moi qui viens annoncer la valeur de son Bras,
 Qui nous fait remporter une Victoire pleine,
 Et de nos Ennemis a mis le Chef à bas.
 C'est moi qui suis Sosie enfin, de certitude;
 Fils de Dave, honnête Berger;
 Frère d'Arpage, mort en Pays étranger;
 Mari de Cléanthis la prude,
 Dont l'humeur me fait enrager.
 Qui dans Thèbe ait reçu mille coups d'étrivière,
 Sans en avoir jamais dit rien.
 Et jadis en Public, fus marqué par-derrière,
 Pour être trop Homme de bien. (I . 2, v.450-467)

이에 소지는 의혹을 밝히기 위해 머큐리에게 몇 가지 문답을 진행하는데 그의 답은 한 치의 오차도 없이 들어맞는다. 소지가 아니라면 절대 알 수 없는 기억들까지 제시하자 소지는 머큐리를 소지로 인정할 수밖에 없게 된다. 여전히 동일한 외양과 의식을 지닌 소지라는 물리적 존재가 그대로 남아있는 상황에서 머큐리는 자신이 유일한 소지임을 주장한다. 다만 자신이 더 이상 소지가 아닐 때에야 소지의 정체성으로 회귀하는 것을 허락한다고 말하며 소지의 역할을 지정해주지 않는다.

이처럼 이성적인 사유를 진행하면 할수록 오히려 점차 자신의 정체성을 잃게 되는 역설적인 상황에 놓이게 되자 소지는 혼란에 빠진다. 이성적으로 판단해보면 상대방과 자기 자신, 모두 소지가 분명한 상황에서 이 모든 상황이 논리적으로 이해가 되지 않기 때문이다: « Et la Raison, à ce qu'on voit s'oppose »(v.518). 더 이상 자신이 소지가 아닐 때 소지로 살아갈 것을 허락한다는 머큐리의

주장이나 다른 정체성을 부여해줄 것을 요구하는 소지의 발화를 통해 우리는 두 인물이 동시적 존재를 용인하지 않고 있음을 알 수 있다. 언어와 육체적 폭력을 통해 유일자의 지위를 강탈한 머큐리의 모습은, 기독교 유일신의 육화가 인간을 구원한 것과는 달리 인간 존재의 박탈로 귀결됨으로써 극중 신의 폭력성을 부각시킨다.

그러나 무대 위에 현존하는 두 존재를 부인할 수 없으니 소지는 상대방이 자신을 인정하게 만듦으로써 공존을 모색하고자 한다.(Ⅲ. 6)

소지

네가 나보다 우위에 있도록 해.

내가 아우가 되고, 네가 형님이 되는 거야.

머큐리

아니, 성가신 형제는 내 취향이 아니야.

그리고 나는 외아들이 되고 싶거든.

소지

아 야만적이고 전제적인 사람 같으니!

Sosie

Du pas devant, sur moi, tu prendras l'avantage.

Je serai le Cadet, et tu seras l'Aîné.

Mercure

Non, un Frère incommode, et n'est pas de mon goût;

Et je veux être Fils unique.

Sosie

Ô Cœur barbare et tyrannique! (Ⅲ. 6, v.1767-1773)

소지는 머큐리를 설득하기 위해 두 소지 사이에 위계질서를 규정하여 서로 호형호제할 것을 제안한다. 또한 머큐리에게 ‘형님 Aîné’ 자리를 내어주겠다고 제안하지만 거부당한다.

우리는 위 장면에서 앙피트리옹의 죄를 뒤집어 쓴 주피터가 종교적 희생제의를 연상시키는 어휘들을 활용하여 자신의 무고함을 변호했던 발화 전략을 환기할 수 있다. ‘외아들 Fils unique’, ‘형님-Aîné-Cadet’, ‘성가신 형제 un Frère incommode’, ‘야만적이고 포악한

성미Cœur barbare et tyrannique’는 마찬가지로 종교적 함의를 지니며 그 중에서도 성서의 카인과 아벨 일화를 환기시킨다. 폭력적인 성향을 지닌 카인(형)은 아벨(아우)을 성가신 존재로 여기며 그를 제거하고 아담의 외아들이 되고자 하였다. 몰리에르는 소지의 정체성을 빼앗기 위해 강압적이고 폭력적인 방식을 택한 머큐리와, 아무 이유도 없이 갑작스럽게 정체성이 희생된 소지의 모습을 카인과 아벨 일화와 겹쳐놓음으로써 앞서 주피터가 알크멘의 분노를 회피하기 위해 도입한 희생양의 테마를 관객들에게 재차 상기시킨다. 아벨은 무고하게 희생되었으나 결국 신에 의해 선택된 자로 복권(復權)되지만, 극중에서는 머큐리가 소지 위에 군림하게 된다. 이는 주인 쌍과 마찬가지로 극중 현실이 극중 환상에 의해 압도되는 양상을 드러내는 동시에 기독교의 신과 대비되는 머큐리의 폭력성을 부각시킨다.

기독교의 신은 가장 미친한 자를 보살피는 존재이자 인간들을 위해 몸소 육화하여 희생되었으나, 머큐리는 소지의 미친함을 이용할 뿐만 아니라(v.374), 존재의 정당성을 확보하기 위해 언어적·물리적 폭력을 사용하여 희생을 강요한다(v.424). 이처럼 작가는 성서 속 테마를 차용하지만 희생양이 아닌 박해자의 위치에 육화한 신을 배치함으로써 종교비판적인 함의를 드러내고 있다.

1.2. 메타-연극적 역할놀이

주피터가 머큐리에게 부여한 임무는 소지의 외양을 취함으로써 주피터와 알크멘이 함께 시간을 보내는 동안 성가신 자들이 이를 방해하지 못하도록 쫓아내는 것이다. 그러나 머큐리는 여기서 더 나아가 소지의 정체성을 빼앗는 데서 즐거움을 얻고자 한다.

머큐리도 자신의 행위가 자비로운 신의 모습이 아니라는 사실 정도는 인지하고 있다. 하지만 신으로서의 외양을 개의치 않고 본연의

모습대로 행동하는 머큐리에게 자신이 어떻게 비춰질지는 크게 중요치 않다. 단지 본성, 혹은 시인이 부여해준 특질대로 자신에게 즐거운 것을 행할 뿐이다.

머큐리

여기서는 사랑이 나에게 아무런 즐거움도 주지 못할 것 같으니
다른 성질의 즐거움이라도 가져야겠군.
앙피트리옹을 혼비백산하게 만듦으로써
이 엄청난 지루함을 달래 봐야겠다.
물론 이런 게 자비로운 신의 모습은 아니지만,
나는 크게 개의치 않아
그리고 내 별자리에 따라서
장난치는 데 좀 더 이끌리거든

Mercure

Comme l'Amour ici ne m'offre aucun plaisir,
Je m'en veux faire, au moins, qui soient d'autre nature:
Et je vais m'égayer mon sérieux loisir,
À mettre Amphitryon hors de toute mesure.
Cela n'est pas d'un Dieu bien plein de charité:
Mais aussi n'est-ce pas ce dont je m'inquiète;
Et je me sens, par ma Planète,
À la malice un peu porté. (III. 2, v.1490-1497)

머큐리Hermès가 신화적으로도 상업, 파수꾼의 신일뿐만 아니라
남을 꿀탕 먹이는 장난꾸러기 신으로 묘사된다는 점을 떠올릴 때
그가 다른 인물들을 조롱하는 모습이 크게 놀라울 것은 없다.⁴⁹⁾

사실 헤라클레스 탄생 신화의 서사구조상 주피터의 조력자 역(役)
으로 충분하지만 머큐리는 이에 만족하지 않으며 자신의 즐거움을
위해 극 서사와 무관한 행위들을 개시한다. 첫째로 소지의 정체성을
탈취하며, 두 번째로 앙피트리옹을 내쫓을 뿐만 아니라 심지어 모욕
하고 조롱한다. 즉 메타-연극적⁵⁰⁾ 존재로서 취할 수 있는 연극적 유

49) Olivier Bloch, *op.cit.*, p.175.

50) 코러스, 극중극, 프롤로그와 같은 연극에 대한 연극적 행위를 지시대상

회를 만끽하는 것이다. 머큐리는 극중 현실 내 역할인 신과 극중극 내의 역할인 소지 사이를 넘나들며 기존 신화적 서사의 속박으로부터 벗어나 자유로이 행동하고 사유하는데 이를 통해 관객들(독자들)로 하여금 무대상에 전개되는 극이 연극 놀이에 불과하다는 사실을 인식시킨다. 그러므로 시인이 창조한 극중 인물이 연극적 환상(허구)으로부터 나와서 관객의 환영을 해체한다는 점에서 머큐리를 메타-연극적 존재라고 볼 수 있다.

마찬가지로 1막 4장에서 클레앙티스를 발견하고도 그냥 지나친 머큐리의 모습을 통해서 그의 육화가 욕망의 충족을 목표로 하지 않으며 오히려 역할극을 이용해서 앙피트리옹과 소지를 조롱하는 데서 더 많은 즐거움을 찾는 모습을 확인할 수 있다. 소지조차 머큐리를 이해할 수 없는 상황에서⁵¹⁾ 머큐리의 선택은 헤라클레스의 탄생이라는 기존 서사를 방해하지 않는 선에서 역할극을 통해 얻을 수 있는 연극적 유희만을 취하는 것으로 해석할 수 있다. 머큐리가 소지의 정체성을 통째로 빼앗으면서도 극중 현실에서 소지의 역할인 앙피트리옹의 하인 직무를 수행하지 않는 이유도 여기서 찾아볼 수 있다.

주피터의 조력자에 불과했던 신화적 서사에서 벗어나 ‘보잘 것 없는 존재 *chétive créature*’(v.283), ‘불행한 자 *le malheureux*’(v.1808)를 괴롭히는 ‘*mauvais génie*’로 머큐리를 묘사함으로써 작가는 신에 대해 인간이 지녔던 환상들을 해체한다: « *Cela n’est pas d’un Dieu bien plein de charité* »(v.1494).

작품의 말미에서 다시 본연의 신의 역할로 복귀할 때 머큐리의 육화가 지니는 메타-연극적 특징이 재차 강조되고 있다. 밤의 여신과

으로 삼는 것이 메타연극 *meta-théâtre*로 정의된다. 메타연극은 연극자체를 지시대상으로 삼는 연극의 요소들을 빌려 관객들에게 무대 위에 실재로 여겨지는 무대 위의 현실이 사실은 허구이며 연극에 불과하다는 것을 일깨워주는 연극 미학의 일종이다.

51) Sosie

Quoi! je ne couchai point... [...] Est-il possible!(II. 3, v.1136)

주피터의 육화에 대해 서로 논평하던 머큐리는 프롤로그의 말미에서 그 자신도 극중 인물 소지로 변모하여 역할극에 참여한다고 밝힌 바 있다. 머큐리의 변신은 ‘벗어버리다 *se dépouiller*, 입다 *se vêtir*, 세수하다 *se débarbouiller*’와 같은 어휘를 활용함으로써 초월적인 신의 변모가 아닌, 연극적 환상을 벗어나는 배우의 몸짓처럼 묘사되고 있다.

머큐리

안녕히 가시오.

나는 임무를 수행하기 위해

재빨리 머큐리의 외양을 벗어놓고

앙피트리옹 종놈의 외양을 입으러 가야겠소.

Mercure

Adieu, je vais là-bas, dans ma Commission,

Dépouiller promptement la forme de Mercure,

Pour y vêtir la Figure

Du valet d'Amphitryon (prologue, v.148-151)

주피터와 머큐리 모두 극중극 속에서 앙피트리옹과 소지를 연기하며 연극적 환상을 부여하는 존재로 등장한다. 주피터는 극중극 내의 역할에 충실하게 임하며 진짜보다 더 매력적인 혹은 이상적인 앙피트리옹을 연기한다. 하지만 그와 평행 관계로 등장하는 머큐리는 자신이 소지의 역할을 수행하면서도 마지막까지 그의 역할에 대한 거리두기를 수행하는 것을 확인할 수 있는데 이를 통해 관객들의 이목을 유쾌한 역할 놀이에 집중시키는 효과를 낳게 된다: « Non, ce n'est que pour rire, »(v.325). 작가는 머큐리를 극중 현실과 환상의 경계를 넘나들며 극 행위를 무심한 태도로 관망하는 메타-연극적 존재로 설정함으로써 무대 위의 극중 세계가 역할놀이에 지나지 않음을 보다 적나라하게 제시하고 있다.

2. 육화된 신의 유능한 적수 소지

17세기 연극에 등장하는 주인-하인 관계의 전형과 구별되는 앙피트리옹과 소지의 특이점은, 두 인물이 각기 비극과 희극으로 계급 유형에 합당한 연극 장르를 연출하면서도 분신의 등장이라는 동일한 사건을 대하는 태도가 실질적으로 역전되어 있다는 데 있다. 고전주의 극작법이 기준으로 삼는 『시학』에서는 비극의 주인공을 왕족, 귀족, 무관과 같은 주인계급으로 설정하는데, 이들은 명예와 같은 고귀한 가치를 성취하기 위한 감정의 억제를 추구하는 인물로 묘사된다. 반면에 희극은 주로 하인계급과 같이 희화의 대상으로 삼을 수 있는 인물 유형을 주인공으로 삼으며 보다 사실적이고 현실적인 연출이 활용된다.

앙피트리옹은 알크멘의 간통에 대한 의혹이 자신의 명예에 누를 끼칠 것을 우려하여 분노와 불안에 이성적인 판단이 불가능한 상태이다. 하지만 소지는 자신의 이름과 정체성을 빼앗길 위기에서 일견 데카르트적으로 보이는 논리적인 추론을 행하며, 몽둥이질을 피하기 위해 상대방을 소지로 인정해주게 된다. 이처럼 분신의 등장에 대한 두 인물의 극명한 온도차, 지극히 현실적인 반응을 보이는 앙피트리옹과, 존재의 공유를 타인에게 허락하는 소지의 비현실적인 태도는 작품의 말미에 가서 역설적이게도 각 인물의 무대상 소멸과 존립으로 귀결된다. 이는 실상 논리적 사유능력의 부재가 아닌 극중 현실에 잠재하는 연극적 요소를 얼마나 유능하게 활용하느냐로 해석될 수 있다. 일체의 문제의식 없이 극중 현실을 무조건적으로 수용한 앙피트리옹이 결국 연극적 환상의 잠식으로 인해 주피터의 역할극 종결과 동시에 발언권을 잃은 것과는 달리, 소지는 처음부터 자아를 마치 극중 하나의 역할처럼 유연하게 대처하고 있기 때문이다.

이처럼 본 장에서는 극의 초반부에서부터 동일한 외모는 물론이고 내면(정보적 차원)까지 지닌 머큐리를 마주하게 되면서 자기 자신에 대한 의문을 품게 된 소지가 « Et de moi je commence à douter

tout de bon. »(v.485), 온 이성과 감각을 동원하여 자신의 존재를 추론하는 방식과 이를 통해 역설적이게도 점차 자기 자신을 잃어가는 모습을 살펴본다.

2.1. 논증을 통한 자아상실

『앙피트리옹』의 머큐리와 소지가 맞닥뜨리는 장면은 선행 작가들(플라우투스, 로트루)의 작품에 등장하는 장면을 변형시킨 것이다.⁵²⁾ 이 장면과 관련하여 선행연구에서 가장 빈번하게 다뤄지는 주제는 분신과 정체성의 문제이며, 데카르트의 『방법서설*Discours de la méthode*』과 그 유명한 코기토*cogito*가 등장한 『형이상학적 성찰*Méditations métaphysiques*』과의 대조작업 역시 진행된 바 있다. 블로크Bloch가 주목한 대목도 바로 « Je est un autre »의 테마였는데, 내je가 아닌 다른 사람un autre이 내가 되는 것이 과연 가능한 일일까?

우리는 극중 자신의 정체성을 빼앗기지 않기 위한 소지의 장광설에서 데카르트의 것과 유사한 추론 방식을 확인할 수 있다. 한밤중에 갑자기 나타나 자신의 존재를 부정하고, 정체성을 내어놓으라고 위협하는 머큐리에게 소지가 행하는 첫 번째 항거의 (발화)행위는 신의 지고한 권력에 의해 창조된 위대한 이성을 근거로 자신의 존재를 부인할 권한이 자신에게 없음을 주장하는 것이다. 데카르트 철학에서 신을 진리의 형이상학적 토대로⁵³⁾ 간주하였던 것처럼, 소지

52) 두 인물의 논쟁이 플라우투스와 로트루에게서는 다른 양상으로 제시되지만, 몰리에르는 『소지들*Les Sosies*』에 등장하는 소지의 대사 « sais-je pas que je veille? »를 « Ne sens-je pas bien que je veille? »와 같이 변경하였으며, 『방법서설*Discours de la méthode*』 이후 감각과 관련하여 « Ne suis-je pas dans mon bon sens? »와 같이 특별한 의미를 내포하는 어휘들이 포함된 새로운 질문도 첨가한 바 있다.

53) 이재환, 「코기토와 타자의 발견」, 『철학논구』, 33집, 2005, p.44.

도 신이란 존재를 위대한 진리의 창조자로 묘사하며 자신의 존재에 대해 형성한 인식도 궁극적으로는 신의 결정에 달려있기에 머큐리가 강요할 수 없음을 항변한다. 정체성은 한 개인이 자기 자신을 인식한다고 해서 보장되거나 확보되는 것이 아니기 때문에, 그는 자신이 소지가 아니라고 부인할 권한이 없다고 밝힌다. 그러므로 소지에게 자신의 존재를 부인하라는 머큐리의 주장은 망상에 불과하다.⁵⁴⁾

하지만 그럼에도 불구하고 머큐리가 몽둥이질과 위협을 멈추지 않자 소지는 자신의 최근 행적들을 증거로 나열하며 자신의 존재여부를 확인하는데, 이 또한 데카르트의 사유방식과 유사한 양상을 보이고 있음에 주목할 수 있다: « *Pourtant, quand je me tâte, et que je me rappelle, / Il me semble que je suis Moi.* »(v.488-489). 이성적인 판단과 논리적 사유를 통해 존재의 근거를 도출하는 데카르트의 결과는 달리 소지는 개인적인 경험들을 증거로 나열함으로써 자신이 소지라는 사실과 존재의 근거를 확보하고 있다. 하지만 문제는 상대방도 동일한 기억을 공유한다는 데 있다. 추론을 진행할수록 자신이 소지가 분명하다는 확신과 더불어 상대방이 소지라는 사실도 입증되기 때문이다. 이성적 추론을 통해 자신과 분신의 존재 모두를 소지로 인정할 수밖에 없게 된 상황에서 머큐리는 몽둥이질로 결국 소지의 정체성을 박탈한다. 그러나 역설적이게도 매서운 몽둥이질을 당하면서 소지는 오히려 감각이 자신을 속이지 않으며, 자신이 환상의 피해자가 아니라고 생각한다. 왜냐하면 타인에 의한 맹렬한 폭력만큼 현재의 상황이 현실임을 명백하게 보여주는 증거가 없기 때문이다. 하지만 모순적이게도 가장 사실적이고 현실적인 이 몽둥이질이 오히려 그에게 자신의 정체성을 포기하도록 강요하는 도구가 된다.

데카르트는 이상적인 철학적 사유에 있어서 정신과 육체의 분리를

54) Sosie

Qui te jette, dis-moi, dans cette fantaisie?

Que te reviendra-t-il, de m'enlever mon Nom? (v.412-413).

주장하였는데, 물리에르는 『우스꽝스러운 프레스외즈들』이나 『여학자들』에서 확인할 수 있듯이 17세기 후반 데카르트 철학을 차용한 극단적인 유심론이 성행하던 당대 사교계의 모습을 회화하기도 하였다. 그 연장선상에서 오랜 논리적 추론 끝에 자신이 소지일 수밖에 없는 마지막 근거로 소지가 내세우는 근거가 바로 신체적 고통임에 주목할 수 있다: « Ne m'as-tu pas roué de coups?/Ah! tout cela n'est que trop véritable, »(v.445-446). 즉 앞서 소지의 대사에 사용된 ‘se tâter’는 심사숙고한다는 의미뿐만 아니라 자기 몸을 만지다와 같이 감각적 차원의 함의도 지니며, 소지가 자신의 존재를 옹호함에 있어서 육체적 현존 역시 중요한 역할을 담당한다고 볼 수 있다.

소지

너의 몽둥이질은 나를 전혀 변모시키지 못했어.
그리고 유일하게 변한 것이라고는
매 맞은 소지가 되었다는 것뿐이야.

소지

아이구 저런! 네가 원하는 게 될게.
네가 원하는 대로 내 운명을 결정하도록 해.
네 팔이 너를 주인으로 만들었으니.

Sosie

Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose.
Et tout le changement que je trouve à la chose,
C'est d'être Sosie battu.

Sosie

Hélas! je suis ce que tu veux.
Dispose de mon sort, tout au gré de tes vœux;
Ton Bras t'en a fait le Maître. (I. 2, v.380-382, 389-391)

이처럼 데카르트의 사유에 따르면 모든 확실성의 근간이 되고 자신의 정체성을 공고히 해주어야 할 증거들이 도리어 내가 아닌 다른 자의 존재를 확고히 해주는 상황이 전개됨으로써 나의 존재에

대한 의문이 제기된다. ‘나je’가 존재한다는 사실은 확인했지만 이 사실에 의거해서 내가 누구인지는 추론할 수 없는 상황에 빠지게 되는 것이다. 애초에 『앙피트리옹』에서 제기되는 문제는 존재 여부가 아닌 ‘나’라는 존재가 무엇인가에 대한 질문이기 때문이다.

‘나moi’의 존재는 이제 대상화되어 누구로부터라도 의문이 제기될 수 있는 대상들의 범주에 편입된다. 소지는 이제 머큐리가 나라는 사실은 인정하지만 그렇다고 해서 자신이 소지라는 사실, 즉 자신의 정체성을 포기하지는 않는다. 아래의 인용문에서도 확인할 수 있듯이 소지가 자기 자신과 머큐리를 모두 나moi로 지칭하고 있기 때문이다. 그의 발화는 주어가 모두 1인칭 강세형임에도 불구하고 단 한 차례(818행)를 제외하고 모두 3인칭 동사를 활용하고 있다. 즉 소지-머큐리는 3인칭 타인il의 나로 간주하여 대명동사의 목적어 변화나 3인칭 동사의 활용을 통해 1인칭인 자신과 구분하고 있다.

이는 결국 상대방을 나라고 호칭함으로서 의식의 대상으로서는 그를 소지로 받아들였으나, 초월적(혹은 선형적) 자아인 나je로는 인정하지 않고 있다는 사실을 보여준다.

소지

아니 몇 번이나 제가 반복해야 한단 말입니까?
내가 말이죠, 나보다 더 우람한 이 ‘나’가
문 앞에서 나를 낚아챌 이 나,
나를 도망가게 만든 이 나,
유일한 나가 되고 싶은 이 나,
나 자신을 질투하는 이 나,
용맹한 이 나의 분노가
내가 겁쟁이라는 것을 알려주었어요.
마침내 우리 집에 있는 이 나는,
이 나가 나의 주인이라는 것을 가르쳐주었죠.
이 나가 나를 몽둥이질했기 때문이죠.

Sosie

Faut-il le répéter vingt fois de même sorte?
Moi, vous dis-je; ce Moi plus robuste que Moi;

Ce Moi, qui s'est de force emparé de la Porte.
 Ce Moi, qui m'a fait filer doux:
 Ce Moi, qui le seul Moi veut être:
 Ce Moi, de Moi-même jaloux:
 Ce Moi vaillant, dont le courroux,
 Au Moi poltron s'est fait connaître:
 Enfin ce Moi qui suis chez nous:
 Ce Moi, qui s'est montré mon Maître:
 Ce Moi, qui m'a roué de coups. (II. 1, v.810-820)

이처럼 온갖 방법을 동원하여 자신의 정체성을 빼앗으려는 신에 맞서서⁵⁵⁾ 정신의 이성적 추론과 육체의 감각적 인지를 근거로 자신의 정체성과 현존을 확인하는 소지의 모습은 폴리에르의 일원론적 관점이 엿보이는 또 하나의 대목이기도 하다. 하지만 그로 인해 결국 소지가 정체성을 잃게 되는 역설은 논리와 이성이 정체성을 확인하는 수단이 될 수 없음을 암시한다.

앙피트리옹이 자기 자신의 존재를 타인에게 내어줄 수 없는 오롯한 나로 여긴 반면에, 소지는 결국 상대방을 또 다른 소지로 인정하게 된다. 자아, 정체성의 경계까지도 넘나드는 인물로 설정되는 소지는, 본고의 주제이기도 한 경계성을 넘나드는 자로서 부각된다.

55) René Descartes, *Méditation seconde, Œuvres et Lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966, p. 270. 극 중에서 머큐리와 주피터는 소지와 앙피트리옹을 속이고 정체성을 빼앗기 위해 술책뿐만 아니라 폭력도 활용하고 있다. 우리는 데카르트의 『제2성찰』에서 『앙피트리옹』의 서사를 요약한 듯한 대목을 확인할 수 있다. “그러나, 감히 말하자면 악의를 지닌 교활한 누군가, 굉장히 강력한 존재가 나를 속이기 위해 모든 힘과 술책을 활용한다는 생각이 드는 상황에서, 내가 과연 누구라고 할 수 있을까?” « Mais moi, qui suis-je, maintenant que je suppose qu'il y a quelqu'un qui est extrêmement puissant, et, si je l'ose dire, malicieux et rusé, qui emploie toutes ses forces et toute son industrie à me tromper? »

2.2. 진실을 드러내는 언어유희

소지는 머큐리가 자신의 분신이라는 사실만 알뿐 그의 실체에 대해서는 전혀 알지 못하기 때문에 자신의 이름을 빼앗으려는 신을 ‘악마démon’라고 지칭할 수 있다. 1막 2장에서 소지는 집 앞에서 머큐리를 처음 발견하고 ‘도대체 이 사람은 누구지?’(v.298)라고 말하며 ‘악마diable’를 사용한다. 소지의 발화적 표현들은 17세기 고전극의 하인계급에서 통용되던 관용구들이지만 다짜고짜 자신의 이름을 빼앗으려고 몽둥이질하자 머큐리를 ‘별난 놈ce diable d’homme’(v.524)이라고 지칭하듯이 악마와 유사한 함의의 어휘들을 사용할 때 자신의 눈앞에 있는 자가 인간의 외양을 하고 있는 악마 같은 초월적 존재라는 진실을 드러낸다. 이는 앞서 그의 주인 앙피트리옹이 무의식적으로 진실을 발화한 것과 유사한 방식이다. 다만 앙피트리옹이 자신에게 벌어진 사건의 진실을 언급하는 데에 머물렀다면, 소지의 경우 그 원인 제공자의 실체를 가리키고 있다. 소지는 신들의 지고의 권력에 의해 자신의 존재가 보장된다는 주장을 견지한다: « Fort bien, je le soutiens; par la grande raison,/Qu’ainsi l’a fait des Dieux la Puissance suprême »(v.359-360). 그러므로 자신의 결점을 이용하여 정체성을 빼앗으려는 초월적 존재는 악마일 것이라고 추측한다.

소지는 식탁에서 쫓겨난 후 주인에게 상황을 보고하는 과정에서 소란이 일어났다는 말을 하기 위해 ‘네 명의 인물이 등장하는 악마극une diablerie à quatre personnes’을⁵⁶⁾ 언급함으로써 다시 한 번

56) Antoine Furetière, *op.cit.*, p.641. 푸르티에는 Diablerie의 정의를 다음과 같이 정리하고 있다: « Sortilège, artifice du Diable, chose dont le Diable se mène ». 소지가 활용하는 le Diable à quatre의 표현은 푸르티에에 따르면, « Le peuple se sert de ce mot en une infinité de phrases, & surtout pour exagérer les choses soit en bien, soit en

의도치 않게 중의적 방식으로 머큐리의 악마적 존재성을 부각시키고 있다: « Oui, l'autre Moi, Valet de l'autre Vous, a fait,/Tout de nouveau, le Diable à quatre. »(v.1856-1857).

그러므로 분신의 정체가 신으로 밝혀졌을 때도 그의 언어적 관습은 크게 변하지 않는다. 소지는 생전에 당신과 같이 심술궂은 신을 본적이 없다 말하기 위해 다시금 ‘악마diable’을 사용한다. 이러한 두 인물의 대화를 통해 분명하게 확인되는 점은 소지가 극중에서 도움을 요청하던 신은 적어도 머큐리의 유형은 아니라는 사실이다. 오히려 데카르트가 가리키는 악마 같이 심술궂은 거짓말쟁이mauvais génie에 가깝다.⁵⁷⁾

머큐리는 이교도의 신이지만, 소지와 의 공존을 거부하고 유일자이길 고집한다. 다음 예문에서 단수의 대문자로 명기된 ‘신Dieu’은 기독교의 유일신을 연상시킨다. 이를 통해 머큐리가 언급하는 바와 같이(v.1494) 자비로워야 하지만 실제로는 ‘악마’ 같은 신의 모습을 비판하는 것이다.

mal. [...] Il fait le Diable à quatre, pour dire, Il le faut tenir à quatre. », 강조의 용법으로 사용된 것이지만, 이는 로베르Robert에 따르면 악마 같은 사람이란 뜻 이외에도 악마가 무대에 등장하는 연극, 즉 악마극을 가리키는 것으로도 해석될 수 있다. 소지가 극중에서 인용하고 있는 네명의 악마가 등장하는 Diablerie à quatre personnages의 표현은 악마 같은 머큐리가 등장하는 악마극이란 이중적인 의미를 지닌다고 해석할 수 있다. (Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française-Dictionnaire Alphanétique et analogique de la langue française*, tome. IX, Paris, Le Robert, 1989, p.503-504.)

57) René Descartes, *Œuvres et Lettres, Méditations métaphysiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966, p.272. « Je supposerai donc qu'il y a non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper. »

소지

하늘이 나와 닮고자 하는 너의 욕망을 완전히 빼앗아버리는구나.

너의 분노는 지독하게 나를 따라다녔다지.

그리고 내 생애

너보다 악마 같은 신은 본 적이 없어.

Sosie

Le Ciel, de m'approcher, t'ôte à jamais l'envie.

Ta fureur s'est par trop acharnée après moi;

Et je ne vis de ma vie,

Un Dieu plus diable, que toi. (III. 9, v.1886-1889)

앙피트리옹이 자신도 모르게 내뱉은 감탄사들이 역설적이게도 진실을 드러냈던 것처럼 소지가 신을 면전에 두고서도 자신에게 벌어진 부당한 사건을 탄식하며 신을 찾는다는지, 머큐리에게 마음에 연민을 지니고 인간다워질 것을 종용할 때, 소지의 말은 표면적으로는 친절하게 대해 달라는 의미이지만, 극중 신의 존재를 통해 희극성과 중의성을 띠게 된다. 왜냐하면 이미 인간이 된 s'humaniser 주피터와 머큐리는 연민의 마음이 아닌 오로지 인간의 육체(肉體)를 취하기 위해 육화했기 때문이다. 에드워드 Edwards는 아래 인용된 소지의 대사가 웃음 뒤에 감추어진 심오한 진리를 드러낸다고 주장하는데, 초라한 존재에 지나지 않는 인간(소지)의 '좋은 존재 bene esse'에 대한 인식을 보여주는 대목으로 주목하였기 때문이다.⁵⁸⁾

소지

네 마음이 다소간의 연민으로 인간다워지길.

그리고 이 자질로 내가 너의 곁에 있도록 해주렴.

어디서든 너에게 굉장히 순종적인 그림자가 될게.

그래서 너는 나를 마음에 들어 하게 될 거야.

Sosie

Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise.

58) Michael Edwards, *Le Rire de Molière*, Paris, Editions de Fallois, 2012, p.159.

En cette qualité souffre-moi près de toi.
Je te serai partout une Ombre si soumise,
Que tu seras content de moi. (III. 6, v.1775-1778)

마찬가지로 마지막 장면에서 신의 몽둥이질을 견딘 자는 영예롭다는 머큐리의 발언에 소지는 « (je suis) votre Valet »로 답하며 수긍하는 것처럼 보인다. 하지만 이는 절대적 복종을 의미하는 동시에 역설적으로 완곡한 거절의 의미도 내포함에 주목할 필요가 있다. 1881행에서 소지가 당신의 친절은 ‘없어도 괜찮았다se passer de’고 말함으로써 발화의 이중성이 확인된다. 원치 않게 감내해야만 했던 육체적·정신적 고통을 영예로 포장하는 머큐리에게 그러한 친절은 거절한다는 함의를 지닌다.

머큐리

신의 몽둥이질은
견뎌낸 자를 영광스럽게 만들지.

소지

물론입죠! 신이시여, 원하시는 대로 하겠습니다.
당신의 친절함은 없어도 될 뻔 했는데요.

Mercure

Et les coups de Bâton d'un Dieu,
Font honneur à qui les endure.

Sosie

Ma foi! Monsieur le Dieu, je suis votre Valet.
Je me serais passé de votre courtoisie. (III. 9, v.1878-1881)

이러한 언어유희는 ‘진실vérité’과 ‘지위에 합당한 화법 comme auprès des Grands on le voit usité’ 중 보고 방식을 묻는 소지에게 모든 상황을 날날이 고하라는 앙피트리옹과의 대화에서도 확인된다 (II. 1). 주인의 명령대로 소지는 한밤중에 심부름을 시킨 주인에 대한 불평부터 솔직하게 털어놓기 시작한다.

소지

저는 시키면 어둠에 뒤덮인 밤에 떠났다죠.
이러한 힘겨운 고난 속에서 당신을 통렬히 비난하고,
스무 번이나 당신의 명령을 저주하면서.

앙피트리옹

이놈이, 뭐라고?

소지

주인님 말씀만 하시면 되요.
원하시면 거짓말 할게요.

Sosie

Je suis parti; les Cieux, d'un noir crêpe voilés,
Pestant fort contre vous dans ce fâcheux martyre,
Et maudissant vingt fois l'ordre dont vous parlez.

Amphitryon

Comment, Coquin?

Sosie

Monsieur, vous n'avez rien qu'à dire.
Je mentirai, si vous voulez. (II. 1, v.718-722)

또한 앙피트리옹이 그에게 주인을 공경을 표하는 화법을 요구하자
그렇다면 거짓말 하겠다고 지적함으로써, 표면적으로는 주인의 명령
에 따르는 듯 보이지만 오히려 그를 언어적 함정에 빠뜨리는 것을
확인할 수 있다. 이러한 언어적 유희는 주피터에게까지 이어진다.

아무 이유 없이 매질당한 소지나 오쟁이 진 사실이 거짓이길 바랐
을 앙피트리옹에게 주피터가 선언한 영예로운 보상은 전혀 반갑지
않다. 자신의 말을 운명의 판결이라고 공포한 주피터에게 다른 등장
인물들은 침묵하는 반면에 소지는 다음과 같이 그를 조롱하고 있다.

소지

주신 주피터가 감언이설로 포장할 줄 아시네요.

Sosie

Le Seigneur Jupiter sait dorer la Pilule. (III. 10, v.1913)

주피터는 자신의 간통을, 앙피트리옹을 향한 알크멘의 굳건한 사랑과 지조를 발견하는 기회가 되었다고 포장하고 있다. 그리고 실질적으로 자신의 행위에 대한 어떠한 해명도 제대로 하지 않은 채 논리적 모순을 은닉한 그의 언어적 책략이 소지의 지적으로 조명되는 것이다.

2.3. 이중의 역할놀이

상대를 조롱, 회화하는 발화행위를 통해 머큐리가 메타-연극적 존재로서 역할놀이를 즐긴다면, 소지는 자아의 연극적 연출에 있어서 가장 능동적인 인물이다. 그는 승전보와 앙피트리옹의 무공을 알크멘에게 최대한 생생하게 전달할 임무를 받고 무대에 처음 등장한다. 그러나 전장에 부재하였기 때문에 그는 마치 직접 본 것처럼, 되는대로 지껄이면 된다고 밝힌다. 사실 그대로를 전달하는 것이 아니라 보지도 못한 상황을 사실인양 각색하는 것이다. 또한 머큐리가 ‘옷을 갈아입다 *se vêtir*’로 표현한 것과 유사하게, 자신의 임무를 수행함에 있어서 ‘연기하다 *jouer le rôle*’라는 중의적인 어휘를 활용하여 허구성을 암시한다.

이러한 소지의 발언은 이후 극중에서 진짜 소지의 존재를 부인할 수 있는 근거를 마련한다. 그는 전쟁에서 벌어진 객관적 사실이 아니라 이야기에 의해 사실을 구축하고 그것이 정당함을 역설하는데 머큐리는 동일한 논리에 의해 진짜인 소지를 밀어낼 것이다.

소지

하지만 내가 만약 그 자리에 없었다면
도대체 어떻게 하란 말이나?
상관없어, 마치 직접 본 것처럼
되는대로 지껄여보자.

얼마나 많은 자들이 멀리 떨어져있음에도
 전쟁담을 늘어놓았던가.
 나의 역할을 원활히 수행하기 위해,
 조금 연습해야겠어.
 여기가 내가 전보를 전달하러 들어가게 될 방이고,
 내가 말을 전해야 할
 알크멘은 바로 이 랜턴이야.
 그는 랜턴을 땅에 내려놓고, 인사말을 건네기 시작한다.

Sosie

Mais comment diantre le faire,
 Si je ne m'y trouvais pas?
 N'importe, parlons-en, et d'estoc, et de taille,
 Comme oculaire témoin:
 Combien de Gens font-ils des Récits de Bataille,
 Dont il se sont tenus loin?
 Pour jouer mon rôle sans peine,
 Je le veux un peu repasser:
 Voici la Chambre, où j'entre en Courrier que l'on mène,
 Et cette Lanterne est Alcmène,
 À qui je me dois adresser.
Il pose sa Lanterne à terre, et lui adresse son compliment. (I. 1, v.194-204)

몰리에르는 플라우투스의 작품에서 모놀로그로 구성되었던 리허설 장면을 소지가 두 사람의 역할을 담당하는 역할극 형태로 변주한다. 극의 층위가 바뀌지 않은 상태에서 우리는 소지의 리허설을 관찰하는 듯한 외부적 시선을 느낄 수 있는데 이는 본 장면이 그 자체로서 마치 하나의 희극처럼 구성되었기 때문이다. 역할극에서 소지는 자기 자신과 알크멘의 역할(바닥에 놓인 랜턴으로 상징화되며, 목소리는 소지가 내는 방식)을 담당하게 된다. 사람과 랜턴 사이에서 이루어지는 대화, 그리고 역할극은 고전주의 극에서 주창한바 인물간의 끊임없는 담화로 구성된 극 구조를 유려한 방식으로 비틀고 있다.⁵⁹⁾ 알크멘을 대신해 직접 질문하고 이에 답하는 순간마다 소지는

자신의 충기에 감탄하며 잇따라 감탄사를 덧붙이는데, 이는 일종의 관객의 호응과 유사한 효과를 내며 그로 인해 인물의 모든 대사는 연극화된다.

리허설을 마친 소지는 집 앞에서 신원미상의 남자(머큐리)를 발견하고 만만해보이지 않기 위해 용감한 척하기로 한다. 일부러 노래를 부르거나⁶⁰⁾, 심지어는 상대방도 마찬가지로 자신에게 두려움을 느껴서 용맹함을 가장하는 것일지도 모른다고 생각한다. 그러나 결국 몽둥이질로 인해 이름을 빼앗긴 소지는 성격을 가장하는 것을 넘어서서 이제는 정체성까지도 다른 무엇으로 가장해야 할 상황에 처하게 된다: « Car encor faut-il bien que je sois quelque chose. »(v.512).

2막 1장에서 머큐리를 소지로 인정한 소지는 분신을 나moi로 소개하지만 3인칭동사를 활용« il est~ »하며 객체화하고 있다. 분신의 외양을 묘사하는 것은 결국 거울에 반사된 듯 자신의 겉모습을 묘사하는 것이다. 소지는 설명을 위해 ‘잘생긴beau’, ‘고귀함l’air noble’, ‘다부진bien pris’, ‘매력적인charmantes’(v.784) 같은 미사여구를 활용하는데 이러한 긍정적인 표현도 결과적으로 분신의 외양을 칭찬함으로써 자신을 미화하는 자화자찬의 성격을 띤다고 할 수 있다. 소지는 이제 자신을 육체적으로 위협하는 분신의 완력만 제외하고서는 « Et n’était que ses mains sont un peu trop pesantes, »(v.787) 상당한 만족감까지 표출하고 있다.

3막 6장에서 머큐리와 소지가 다시 만났을 때도 오히려 자신이 먼저 분신관계에 위계를 정하여 상대방에게 우위를 점하라 제안한다. 하지만 이는 단지 소지로서 연회에 참석하기 위한 전략이었다는 사실을 알 수 있다: « Ô Ciel! que l’heure de manger, Pour être mis dehors, est une maudite heure! »(v.1803-1804).

59) Georges Forestier, *op.cit.*, p.347.

60) Sosie

Pour faire semblant d’assurance, Je veux chanter un peu d’ici.

(I . 2, v.287-288)

머큐리가 더 이상 소지가 아닐 때까지, 극중극이 진행되는 한, ‘도무지 앞을 가늠할 수 없는 환상 l’aveugle fantaisie’(v.1806)과 같기 때문에 소지는 자신이 아닌 다른 누군가의 역할 놀이를 해야 하는 상황이다. 그러므로 소지의 상황은 마치 극중극의 배역과 같이 메타-연극적 기질을 강요당한 처지라 할 수 있다.

그러나 소지의 발화를 통해 그의 극중 현실 속 삶이 이미 주종관계의 위선과 가장된 행복으로 인해 연극과 다름없다는 사실을 확인할 수 있다. 인간은 헛된 명예에 악착스럽게 집착하며, 타인의 시선에 비춰진 자신들의 행복이 거짓일지라도 이에 만족하고 그치는 것이다.

소지

그러나 나의 정신은 몰상식하게도
주인의 곁에 머물며 얻게 될 헛된 명예에 집착하고 있어.
그리고 다른 사람들이 우리가 행복할거라고 믿는
헛된 생각에 만족하고자 하지.

Sosie

Cependant notre Âme insensée
S’acharne au vain honneur de demeurer près d’eux;
Et s’y veut contenter de la fausse pensée,
Qu’ont tous les autres Gens que nous sommes heureux. (I. 1,
v.179-181)

고관의 명령에는 낮과 밤, 눈과 바람, 추위와 더위 가릴 것 없이 법칙에 다름 아닌 자연 현상을 흠치거나 소멸시킬 수도 있다고 덧붙인다. 소지의 불평은 표면적으로는 앙피트리옹이 얼마나 부당한 요구를 명령하는지에 대한 과장된 비판이다. 하지만 역설적이게도 고관이며 그 중에서도 인간을 초월하여 가장 높은 신의 지위에 있는 주피터와 머큐리는 낮을 빼앗고 밤의 길이를 연장하며 자연의 법칙을 거슬러 인간의 정체성을 빼앗고 소멸을 강요하고 있다는 점에서 흥미롭다.

마찬가지로 소지에게 주인을 대하는 언행(혹은 문맥에 따라 예절)은 진실이라기보다는 위선에 가깝다. 이미 극중 현실에서조차 소지는 마치 역할극의 인물처럼 자신의 진심을 감추고 하인의 역할을 충실하게 연기했던 것이다. 즉 소지는 고관의 몽둥이질이나 질책을 피하는 등 순간적인 위기를 모면하기 위해서뿐만 아니라 삶 그 자체에서도 행복과 같은 감정을 가장하는 허구적 삶의 현실에 매몰되어있다. 여기서 주목할 만한 점은 머큐리가 메타-연극적 존재이듯 소지 역시 삶의 허구성, 즉 자신이 살고 있는 삶이 일종의 역할 놀이라는 점을 인지하고 있다는 점이다.

Ⅲ. 시인-창조자Poète-créateur

1. 시인에 의해 창조된 신- 프롤로그

몰리에르의 초기 작품들과 『앙피트리옹』을 대조했을 때 가장 혁신적인 면모는 단연 극의 구조적 변화라고 할 수 있다. 희극의 위상을 높여준 주요인이기도 했던 5막의 구조를 포기하고 프롤로그와 3막으로 구성된 작품을 발표하였기 때문이다.

고대 그리스부터 17세기까지도 다양한 형태로 지속되어온 프롤로그는 곧이어 상연되는 극의 전개를 관객들이 방해하지 않도록 만드는 기능을 가진 동시에 극중 관객의 존재에 대해 작가가 분명히 인식하고 있다는 사실을 알려주는 역할도 담당한다. 하지만 이는 역설적이게도 그들의 존재를 보다 잘 지워버리고 시작하기 위해서이기도 하다.⁶¹⁾

『앙피트리옹』에서 프롤로그의 삽입은 머큐리의 역할 놀이와 함께 작품에 메타-연극적 성격을 부여하는 요소로 활용된다. 헤라클레스 탄생신화를 극적 주제로 변모시킨 『앙피트리옹』(플라우투스작)과 『소지들』(로트루작)도 프롤로그로 막이 오르는데 두 인물이 등장하는 몰리에르의 극과는 달리 각각 머큐리와 주농(주피터의 처)이 단독으로 등장하고 있다. 그들의 역할은 전자의 경우 본 극의 배경과 주제를 미리 관객에게 알려주는 것이며, 후자는 이와 더불어 주피터의 바람기 때문에 상심한 주농의 한탄과 헤라클레스의 탄생에 대한 장엄한 묘사를 들려주는 것이다. 몰리에르의 『앙피트리옹』에서도 통상적인 프롤로그와 마찬가지로 밤의 여신과 머큐리의 대화를 통해 극의 서사가 소개되는 동시에 일견 극의 서사와는 무관해 보이는 시인의 행위에 관한 논평이 오가고 있음에 주목할 수 있다.

구름 위에 앉아 있는 머큐리와 두 필의 말이 끄는 수레에 오른 밤

61) Georges Forestier, *op.cit.*, p.183.

의 여신의 등장으로⁶²⁾ 막이 오르는 『앙피트리옹』은 서막부터 경이로운 분위기를 연출함으로써 관객을 극적 환상으로 유도한다. 17세기 연극들이 현실의 사실임직한 *vraisemblable* 재현을 추구했던 반면에 본 작품은 신화라는 소재나, 기계극과 극중극의 연출 방식을 통해 고전극의 창작 규범과 경향⁶³⁾을 이탈하고 있다. 몰리에르는 무대를 현실세계의 고정관념과 편견을 넘어서 인간의 모든 욕망이 실현 가능한 한바탕 연극 놀이의 장으로 변모시키기 때문이다. 공중에 날아다니거나 구름에 앉아있는 것과 같은 초월적인 요소들이 가미된, 현실적으로 불가능한 장면들을 관람하면서, 관객들은 눈앞의 광경을 현실이 아닌 연극으로 수용하게 된다.

이와 같은 관객과 무대와의 거리두기는 뒤이어 제시되는 머큐리와 밤의 여신 사이에 오가는 대화, 신들의 실상이 폭로되는 뒷담화를 통해 한차례 더 부각된다. 밤의 여신을 기다리며 구름에 앉아 있던 머큐리는 그녀의 질문에 주피터가 시키는 업무로 인해 피로하여 쉬고 있던 중이라고 답한다: « Ma foi, me trouvant las, pour ne pouvoir fournir Aux différents Emplois où Jupiter m'engage

62) Mercure, sur un nuage: La Nuit, dans un char traîné par deux chevaux.

63) 17세기 고전극은 창작에 있어서 장소, 시간, 극 행위에 대한 ‘삼일치의 법칙 *trois unités*’이라는 규범이 존재하였는데, 극중에서 다루는 시간이 하루를 넘어서는 안 된다는 ‘시간의 통일’, 극중의 사건이 전개되는 장소가 하나의 장소로 제한되어야 한다는 ‘장소의 통일’, 극의 행위는 일관된 단일한 것이어야 한다는 ‘행위의 통일’이다. 『앙피트리옹』은 주피터와 알크메이 사랑을 나누는 새벽-주피터의 정체가 밝혀지는 이튿날 저녁이 시간적 배경이라는 점에서 « Qu'à dîner avec vous, je les viens d'inviter. »(v.1594), 앙피트리옹의 집 내·외부라는 공간적 배경, ‘주피터의 변모’로 인한 오해’라는 작품의 주요 극 행위를 중심으로, 표면적으로 세 가지 규칙을 모두 준수하는 것으로 보인다. 하지만 프롤로그에서 제시한 바와 같이 이미 밤을 3일간의 시간만큼 연장했다는 점, 하늘-앙피트리옹의 집을 오가는 공간적 배경, ‘주피터의 변모’ 외에도 ‘머큐리의 변모’라는 유사한 두 유형의 극 행위가 동시에 전개되고 있다.

»(v.7-8). 그의 대답을 듣고 밤의 여신은 신에게 피곤하다고 말하는 것은 어울리지 않으며(v.12), 끊임없이 ‘신으로서의 외양*decorum de la Divinité*’을 유지해야한다고 나무란다. 그녀의 대사는 신의 지위에 합당한 외양이 존재하는데 실재는 이에 부합하지 않기 때문에, 신성을 유지하기 위해서는 끊임없이 의도적으로 노력해야한다는 사실을 역설한다. 이는 신들이 강철이냐는 머큐리의 반문을 통해 한층 분명해진다(v.13).

밤의 여신

머큐리님 장난치지 마세요, 그리고 생각 좀 해보세요.

신들에게 지친다는 게 가당한가요?

머큐리

신은 강철로라도 만들어졌단 말입니까?

밤의 여신

아니요. 그렇지만 끊임없이

신성의 외양을 유지하는 데 힘써야겠죠.

단 몇 마디로도

이 고귀함의 가치를 떨어뜨릴 수 있기 때문이죠.

그리고 그런 말들은

저급한 인간들에게 넘겨주는 편이 낫겠어요.

La Nuit

Vous vous moquez, Mercure, et vous n’y songez pas.

Sied-il bien à des Dieux de dire qu’ils sont las?

Mercure

Les Dieux sont-ils de Fer?

La Nuit

Non; mais il faut sans cesse

Garder le *decorum* de la Divinité.

Il est de certains mots, dont l’usage rabaisse

Cette sublime qualité;

Et que, pour leur indignité,

Il est bon qu’aux Hommes on laisse. (prologue, v.11-18)

머큐리는 주피터가 시키는 막대한 업무량을 감안하면 누구보다도

이동수단이 필요한데도 불구하고 몸소 발로 뛰어다니고 있다고 말한다(v.31-32). 또한 마을의 심부름꾼과 다를 바 없이 도보로 돌아다니게 된 원망을 세상을 창조한 주신 주피터가 아닌 시인에게로 돌리고 있다.

천상의 양식 암브로시아를 먹기 때문에⁶⁴⁾ 불사의 몸을 지닌 신이지만 머큐리는 자신의 필연적 운명이 시인의 부당한 법칙에 의해 정해졌다고 밝힌다. 또한 이와 같은 운명은 머큐리와 밤의 여신뿐만 아니라 다른 신들에게도 해당된다.

머큐리

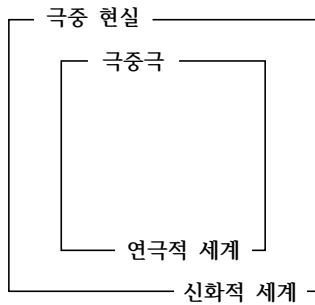
당신은 아무렇게나 말씀하시는구려.
아름다운 여신이여, 당신은 힘들이지 않고,
두 필의 훌륭한 말이 끄는 수레를 타고,
어디든 원하는 곳에 갈 수 있잖소.
하지만 나는 사정이 다르단 말ियो.
내 필연적 운명이 이러함은
시인들이 극도의 무례를
저질렀기 때문ियो.
우리가 따르고 있는
시인들의 부당한 법칙은
개개의 신에게 직무에 따라
이동수단(외양)을 부여했지.
근데 나는 마치 마을의 심부름꾼처럼
도보로 돌아다니게 만들었던 말ियो.
내가 하늘에서와 같이 땅에서도 알려진
주신의 사절인데도 말ियो!
그리고 솔직히 말해서
그가 부과하는 업무를 감안하면
누구보다도 나아말로
탈 것이 필요한데도 말ियो.

64) 머큐리는 소지의 외양을 벗고 다시 신의 지위로 회귀할 때 다음과 같이 말하고 있다: « Je m'en vais au Ciel, avec de l'Ambrosie, »(III. 9, v.1884).

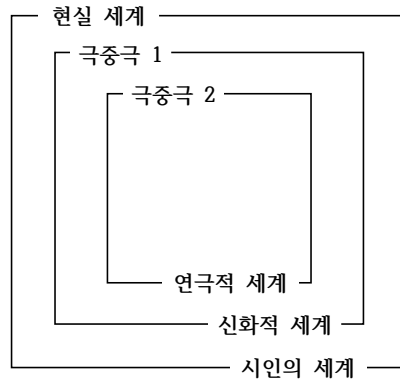
Mercur

À votre aise vous en parlez;
Et vous avez, la Belle, une Chaise roulante,
Où par deux bons Chevaux, en Dame nonchalante.
Vous vous faites traîner partout où vous voulez.
Mais de moi ce n'est pas de même;
Et je ne puis vouloir, dans mon destin fatal,
Aux Poètes assez de mal,
De leur impertinence extrême:
D'avoir, par une injuste Loi,
Dont on veut maintenir l'usage,
À chaque Dieu, dans son Emploi,
Donné quelque allure en partage;
Et de me laisser à pied, Moi,
Comme un Messager de Village.
Moi qui suis, comme on sait, en Terre, et dans les Cieux,
Le fameux Messager du Souverain des Dieux;
Et qui, sans rien exagérer,
Par tous les Emplois qu'il me donne,
Aurais besoin, plus que Personne,
D'avoir de quoi me voiturier. (prologue, v.19-38)

하지만 신에게 그러한 속성을 부여한 것이 바로 시인이라 할 때 결국 시인은 운명의 심판관인 주신 주피터 위에 놓이는 최상위의 존재가 된다. 즉 『앙피트리옹』에는 두 차원의 극중극이 제시되고 있다. 일차적으로 [그림1]과 같이 주피터라는 주신이 관장하는 신화적 세계관의 극중 현실, 그리고 주피터가 앙피트리옹의 역할을 맡는 극중극의 틀이 존재한다. 하지만 프롤로그를 통해 시인의 지위가 최상위로 승격됨으로써 [그림 2]와 같이 극중 현실이었던 신화가 또 하나의 연극으로 편입되며, 더 이상 극중 현실이 아닌 연극의 무대로 변모한다. 티시에는 갑작스러운 구조적 개편의 원인을 몰리에르가 전통적으로 이어오던 5막의 정규 희극에서 벗어나 하나의 희극적 여흥을 추구했기 때문이라 지적한 바 있다.⁶⁵⁾



[그림 1]



[그림 2]

하지만 과연 몰리에르는 단순히 희극적 유희만을 작품의 창작 의도로 간주했던 걸일까? 또한 아래 인용된 대사에서 확인할 수 있듯이 과연 신들의 입장에서 판단하기에 다소 사소해 보이는 머큐리의 이동수단과 관련된 불만사항이 시인들과 극작가 몰리에르가 저지른 유일한 장난질일까?

밤의 여신

그래서 뭐 어찌기를 바라는 것이죠?

시인들은 제 좋을 대로 하는걸요.

이게 그 자들이 행한

유일한 장난질은 아니잖아요.

La Nuit

Que voulez-vous faire à cela?

Les poètes font à leur guise.

Ce n'est pas la seule sottise,

Qu'on voit faire à ces Messieurs-là. (prologue, v.39-42)

프롤로그는 헤라클레스 탄생 신화의 기존 서사(주피터의 변신, 3

65) André Tissier, *op.cit.*, p.225.

일간의 밤)를 소개하지만, 화두는 영웅의 탄생보다도 자신의 욕망을 채우기 위한 주피터의 술책에 집중되어있다. 또한 신화에 등장하는 신들에게 부여된 초월적인 능력은 시인의 처분에 기인한다는 사실을 확인할 수 있다.

이는 머큐리와 밤의 여신의 대화를 통해서뿐만 아니라, 몰리에르가 『앙피트리옹』에 적용하는 기계극 형식에서도 발견할 수 있다. 작가는 신들의 초월적 능력을 연출하기 위해 기계적 효과를 활용하고 있는데, 이때 밤의 여신이 타는 수레마차는 ‘굴러다니는 의자une Chaise roulante’(v.20)로, 머큐리의 비행 능력은 시인들의 덕으로 받은 ‘날개가 달린 신발vos ailes aux pieds’(v.44)로 묘사된다. 이러한 표현으로 작가는 극중에서 신화의 기계극적 연출을 신의 입을 통해 진술하게 밝히는 동시에 고귀한 신성을 고작 바퀴달린 의자와 같이 평범하고 하찮게 표현함으로써, 초월적 능력이 아닌 단순한 무대장치 차원으로 환원시킨다: « Il est de certains, mots, dont l’usage rabaisse »(v.15). 가짜 앙피트리옹과 소지의 정체는 전지전능한 신이 아니라, 진짜 기계의 신으로 변모한 머큐리와 주피터인 것이다.⁶⁶⁾

앞선 장들을 통해 주피터와 머큐리가 만물의 창조주Dieu-Créateur가 아닌 시인 창조자Poète-Créateur에 의해 만들어진 자들로 묘사되었음을 상기할 때, 몰리에르에게 연극이란 현실에서 불가능한 것을 실현시켜주는 곳이며, 시인의 역할은 현실 세계에 존재하지 않는 것을 탄생시킬 수 있는 창조자의 지위를 지님을 알 수 있다.

66) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1526.

2. 육화한 신

몰리에르의 『앙피트리옹』에 등장하는 신들에게는 작가의 창작의도가 반영된 여러 겹의 상(像)이 중첩되어있는데, 우선 고대 신화의 층위로 시인에 의해 구축된 신성Divinité이 그것이다. 3일간의 시간으로 연장된 밤, 앙피트리옹의 외양으로 알크멘과 육체적 관계를 맺은 주피터, 헤라클레스의 탄생을 선포와 같이 몰리에르의 연극은 반인반신 영웅 탄생 신화의 가장 기초적인 틀을 활용하고 있다.

사실 몰리에르가 어떠한 계기에서 갑작스럽게 헤라클레스 탄생신화의 주제를 택하게 되었는지에 대해서는 오랜 기간 논의가 진행된 바 있다. 하지만 선행연구들을 검토해볼 때, 『앙피트리옹』이야말로 작가가 인간과 가면의 문제에 대해 끊임없이 고뇌했던 그 조류를 이어받은 작품이라는 사실을 이해할 수 있다.⁶⁷⁾ 앙피트리옹의 외양을 취한 주피터에게서 몰리에르의 등장인물 유형들 중 위선자를 발견할 수 있기 때문이다.

장드르Gendre는 천상(天上)의 사기꾼이라는 점에서 주피터를 타르튀프에 유비하는데, 오쟁이 진 남편과 사기꾼의 연계는 『사기꾼 *Imposteur*』로 제목을 바꾼 『타르튀프』와 관련된 작가의 의중을 드러내기 때문이다. 작품의 주요인물인 타르튀프는 더 이상 주인의 부인을 탐내는 우스꽝스러운 독신자가 아닌, 독신자의 가면을 쓴 채

67) 고스만Gossman은 그의 연구를 본 작품에 대한 분석으로 시작하였으며 (Gossman, Lionel, *Men and Mask*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press; Reprint edition, 1969), 드포Defaux는 몰리에르의 선택에 대하여 “만약 사기꾼과 관련하여 하나의 작품이 몰리에르에게 성공을 가져다주었다면, 이는 이 유쾌하고 시적이고 신화적 환상이 가미된 작품 『앙피트리옹』일 것이다”와 같이 평가하고 있다(Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris, Klincksieck, 1992, p.209)

한 가족에 침투하여, 혼인은 주인의 딸과, 잠자리는 그 부인과 가지며, 마지막으로 주인의 재산을 빼앗으려는 협잡꾼으로 묘사된다. 이는 앙피트리옹의 가면을 뒤집어쓴 채, 관대하면서도 정중한 사기꾼으로 등장한 주피터와 다를 바 없다. 두 인물은 기본적인 성격뿐만 아니라 수사학적 책략에서도 다수의 공통점이 발견된다.

『타르튀프』의 주인공 타르튀프는 독신자의 이미지를 고수하기 위하여 자신의 인간적인 욕망을 종교적 열의로 포장하는데, 이를 위해 발화 내 논란의 소지가 있는 어휘들을 중의적이거나 의미가 모호한 어휘로 대체하는 방식을 취하고 있으며, 1인칭 단수 ‘나je’가 아닌 복수형 ‘우리nous’를 사용함으로써 엘미르에게 품은 연정을 개인적인 차원이 아닌 인간 모두에게 있는 창조주에 대한 찬미로 일반화하고 있다.⁶⁸⁾

주피터가 책임을 회피하기 위해 활용하는 연인과 배우자의 구분 책략에서, 일반화를 통한 두 인물의 발화 전략적 유사성이 확인된다. 타르튀프가 개인의 문제를 공동의 차원으로 확대시킨 반면, 주피터는 분신이기에 공동의 책임이 부과되는 문제를 배우자라는 역할에 한정시키는 책략을 전개하고 있다.

장드르Gendre외에도 일부 선행연구들은 가시적이지 않더라도 『앙피트리옹』이 여전히 종교 당파와 기득권에 대한 비판적인 견해를 함축한다고 분석한다.⁶⁹⁾ 그들의 주장은 『타르튀프』(1664)뿐만 아니라 뒤이어 발표된 『동주앙』(1665)의 주인공인 무신론자athée 동주앙에게

68) Tartuffe

L'amour qui nous attache aux Beautés éternelles,

N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles.

Nos sens facilement peuvent être charmés

Des ouvrages parfaits que le Ciel a formés. (*Tartuffe*, III. 3)

69) Georges Forestier, *op.cit.*, p.1529. 또한 한편으로는 작품에서 은밀하게 노출되는 회의적 관점의 근원을 리베르탱libertin으로부터 영감을 받은 것으로 추측하기도 하는데 당대에 기독교뿐만 아니라 마술, 신탁, 기적과 같은 미신superstition에 대한 믿음을 고발하기 때문이다.

서 주피터와 더 많은 유사성을 발견할 수 있다는 점에서 꽤 설득력 있다.

동주앙과 주피터의 공통점은 유사한 세계관을 공유한다는 데 있다. 첫째로 독신자인 타르튀프와는 달리 두 인물 모두 유부남으로 등장하며 극중에서 결혼과 관련된 담론이 제시된다. 주피터가 알크멘을 취하기 위해 배우자의 외양으로 변모했던 것처럼, 동주앙도 엘비르를 취하기 위한 도구로서 결혼을 활용하고 있다. 그들의 가장이 육체적 관계를 목적으로 삼는다는 사실은 발화를 통해 분명하게 밝혀지고 있으며,⁷⁰⁾ 마찬가지로 발화에 활용되는 어휘들을 통해 사랑과 결혼관에 대한 두 인물의 유사점을 발견할 수 있다. 동주앙은 현실적인 사랑의 형태인 결혼에 대해서 ‘가장된 간통행위un adultère déguisé’라고 평가하며 그 어떤 구속과 속박으로부터도 완전히 자유로운 사랑을 갈구한다. 즉 여자를 정복하는 것만이 유일한 목적이기 때문에 혼인 서약에 대한 책임은 회피하고자 하는 것이다. 앞서 살펴보았듯이 주피터에게도 연인과 배우자의 사랑은 결이 다르기 때문에 의무로부터 완전히 해방된 순수한 사랑의 본질을 알크멘에게서 확인하고자 한다. 이처럼 본능 깊은 곳에서부터 분출되는 마음의 충동이자 사회적 규범 혹은 이성과 같은 외부적 요소에 구애받지 않는 감정, 그것이 주피터와 동주앙이 정의하는 사랑이라고 할 수 있다. 그러므로 결국 미덕으로 간주되는 사랑은 그들의 입장에서는 자연스럽지 않은 위선에 다름 아닌 것이다.⁷¹⁾

70) 주피터와 마찬가지로 동주앙도 ‘charmante’, ‘mignon’, ‘beaux’, ‘amoureuses’, ‘appétissantes’, ‘joli’와 같이 외모와 관련된 어휘들을 사용하고 있는데 이는 주인공의 육체적이고, 본능적인 관점을 제시한다.

71) 김기일, 「몰리에르의 동주앙 *Dom Juan*에 나타난 인물연구」, 『프랑스문학예술연구』, 17호, 2006, p.1-26. 『동주앙 혹은 석상의 잔치 *Don Juan ou Le Festin de Pierre*』 속 엘비르의 사랑은 외적인 면에서는 미덕vertu 그 자체라고 할 수 있다. 지상의 사랑을 배반trahison, 범죄criminel, 우스꽝스러운 것ridicule이라 밝히고 종교적인 사랑은 순결chaste한 것으로 평가하지만 결과적으로는 그녀 자신도 정신과 일체된

타르튀프가 왕이 파견한 사신에게 체포당하고, 동주앙이 초월적인 존재로부터 죽임을 당함으로써, 신을 인용하여 온갖 악행을 저지른 두 인물의 신성 모독적 행위가 처벌된다. 그러나 주피터는 그 자신이 초월적인 존재이자, 말씀으로 모든 걸 가능하게 하는 운명의 판관이기 때문에 간통이라는 동일한 죄를 저지르고도 벌을 받지 않는다.

주피터

주피터의 말을 의심하는 것은
곧 죄로다.

이는 곧 운명의 판결이기 때문이다.

Jupiter

C'est un crime, que d'en douter.

Les paroles de Jupiter,

Sont des Arrêts des Destinées. (III. 10, v.1924-1926)⁷²⁾

주피터가 인간과 다를 바 없이 본능적인 존재임에도 불구하고, 신성한 걸치레로 본질을 감춘 위선자라는 실체가 드러나는 것이다. 『앙피트리옹』에서 제시되는 위선자적인 신의 양상은 물론 이교도의 신을 대상으로 한 것이지만, 그것이 신들의 신인 주피터라는 점에서, 신 자체를 부인했던 동주앙처럼, 작가의 신성 모독적인 입장을 은연중에 드러낸다.

몰리에르는 실상 여기에 머무르지 않고, 이교도의 신들에 기독교의 성서에 등장하는 유일신의 상을 덧댄다. 앞서 확인한 바와 같이 『앙

육체에 대한 욕구를 드러냄으로써 걸보기에 순수하고 인간적 차원을 초월한 사랑을 하는 것처럼 포장하지만 그것이 위선에 불과하다는 사실이 밝혀진다.

72) *Bible*, « Mais celui qui a des doutes, s'il mange, il est condamné, parce qu'il n'agit pas par conviction; tout ce qui ne procède pas d'une conviction est péché. »(Épître de Saint Paul apôtre aux Romains, Chapitre XIV, v.23)

피트리옹』에서는 종교적 함의를 지닌 어휘들이 다소 쉽게 발견할 수 있다. 이를테면 극중에 암시되는 종교적 희생제의의 테마, 카인과 아벨 일화는 구약성서 속 심판자 하느님을 연상시키며⁷³⁾, 3막 2장의 머큐리의 독백, ‘분명 이는 자비심이 충만한 신은 아니다’(v.1494)에서 가리키는 ‘신un Dieu’은 짓궂은 장난을 즐기는 다신교의 신 머큐리 본인을 가리키는 동시에 자비로운 기독교의 유일신을 암시한다. 이처럼 종교적 맥락을 암시하는 어휘를 활용한 방식은 유사하지만, 몰리에르는 육화의 테마와 관계된 성서구절을 보다 직접적이고 노골적으로 극중 대사 및 상황에 삽입하고 있음에 주목할 수 있다.

타르튀프, 동주앙의 연장선상에서 주피터는 극중에서 가정파탄자로 등장하는데, 이는 알크멘이 신들이 결합시킨 관계를 가르치 않는다고 답하는 모습과 어긋난다. 그녀의 주장에 따르면 신들은 혼인서약의 수호자 역할을 해야 마땅하지만, 도리어 혼인서약을 기만하는 상황이 발생한 것이다. 사실 주피터의 아내인 주논이 가정과 혼인의 수호신인 반면에, 주피터는 신화 상으로도 상대 여성의 혼인여부나 의사에 관계없이 자신의 욕망을 채우기 위해 수단과 방법을 가리지 않는 존재로 등장한다. 문제는 이러한 알크멘의 발언이 마태오 복음(19장 6절)에서 예수가 직접 혼인에 관해 언급하는바 신이 맺어준 것을 인간이 갈라놓아서 안 된다고 바리사이들을 가르치는 구절과 대단히 유사하다는 것이다.

알크멘

저는 신들이 결합해준 것을 가르치 아니합니다.

Alcmène

Je ne sépare point ce qu'unissent les Dieux. (I . 3, v.620)

“따라서 그들은 이제 둘이 아니라 한 몸이다. 그러므로 하느님께서 맺어

73) 구약성서에서 아브라함과 이사악의 이야기는 종교적 희생제의의 대표적인 일화라고 할 수 있다. 하느님은 아브라함을 시험하기 위해 어렵게 얻은 아들인 이사악을 제물로 바칠 것을 요구한다. (창세기 22장)

주신 것을 사람이 갈라놓아서는 안 된다!”

Ainsi ils ne sont plus deux, mais une seule chair. Que l'homme ne sépare donc pas ce que Dieu a uni!⁷⁴⁾

두 인용문에서 알크멘의 신은 복수pluriel, 후자는 단수singulier의 유일신을 가리킨다는 점을 제외하면 완벽하게 일치한다.⁷⁵⁾ 『앙피트리옹』의 시대적·신화적 배경에 의거 혼인서약의 수호자가 기독교의 하느님이 아닌 이교도의 신들로 대체된 것이다. 하지만 혼인으로써 신이 맺어주신 남편과 아내의 관계를 끊어서는 안 된다는 것이 성서구절의 해석이라면, 알크멘이 신이 앙피트리옹이라는 존재에 통합시킨 배우자와 연인의 역할을 가르지 않는다고 말하는 것은 흥미롭게도 성서구절을 우회적으로 인용 및 변주하는 것으로 볼 수 있다.

잇따르는 장면에서도 이와 유사한 형태의 수사법을 확인할 수 있다. 극의 마지막 장면(Ⅲ. 10)에 이르러서야 헤라클레스 탄생 신화의 핵심인 헤라클레스의 탄생이 주피터에 의해 선포되는데, 앞선 경우와 마찬가지로 성서의 수태고지와 동일한 표현을 활용하고 있기 때문이다.

주피터

그러므로 너의 마음을 괴롭히는 고통으로부터 벗어나도록 하여라.

또한 너를 흥분케 만드는 분노를 완전히 가라앉히어라.

너의 가문에, 헤라클레스라는 이름으로 아들이 태어날지니,

온 우주가 그의 업적으로 채워질 것이다.

수천가지 복으로 넘쳐날 운명의 광채는,

74) *Bible*, Evangile selon Saint Matthieu, Chapitre X IX, v.6.

75) *Bible*, Livre de la Genèse, Chapitre I, v.26. 하느님께서 말씀하셨다.

“우리와 비슷하게 우리 모습으로 사람을 만들자. 그래서 그가 바다의 물고기와 하늘의 새와 짐짐승과 온갖 들짐승과 땅을 기어 다니는 온갖 것을 다스리게 하자.” « Puis Dieu dit: “Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur les animaux domestiques et sur toute la terre, et sur les reptiles qui rampent sur la terre.” »

모든 이에게 내가 너의 후원자임을 알게 할 것이다.
온 세계가 너의 운명을
질투하도록 만들 것이다.

Jupiter

Sors donc des noirs chagrins, que ton Cœur a soufferts;
Et rends le calme entier à l'ardeur, qui te brûle.
Chez toi, doit naître un Fils, qui sous le nom d'Hercule,
Remplira de ses faits, tout le vaste Univers.
L'éclat d'une Fortune, en mille biens féconde,
Fera connaître à tous, que je suis ton support,
Et je mettrai tout le Monde
Au point d'envier ton Sort.(III. 10, v.1914-1921)

요셉이 그렇게 하기로 생각을 굳혔을 때, 꿈에 주님의 천사가 나타나 말하였다. “다윗의 자손 요셉아, 두려워하지 말고 마리아를 아내로 맞아들여라. 그 몸에서 잉태된 아기는 성령으로 말미암은 것이다. 마리아가 아들을 낳으리니 그 이름을 예수라고 하여라. 그분께서 당신 백성을 죄에서 구원하실 것이다.”

Comme il était dans cette pensée, voici qu'un ange du Seigneur lui apparut en songe, et lui dit: " Joseph, fils de David, ne crains point de prendre chez toi Marie ton épouse, car ce qui est conçu en elle est du Saint-Esprit. Et elle enfantera un fils, et tu lui donneras pour nom Jésus, car il sauvera son peuple de ses péchés. " 76)

육화의 테마로 육망의 충족과 인류의 구원이라는 너무나도 상이한 목적을 지닌 주피터와 기독교의 유일신 사이에 평행공식이 제기되면서 예수의 탄생과 극중 현실의 상황을 중첩시키는 것이다. 기독교에서 육화는 예수의 탄생을 가리키며, 그 배경으로는 하느님이 인간을 너무나 사랑하여 그들의 죄를 사하기 위해 자신의 아들 예수를 지상으로 보냈다는 이유가 있다. 더 나아가서 예수는 곧 하느님이기 때문에 결국 신이 직접 인간의 형상으로 강림하였음을 의미한다.

그러나 주피터는 프롤로그에서부터 ‘아름다운 여인Beautés

76) Bible, Evangile selon Saint Matthieu, Chapitre I, v.20-21.

mortelles'로 인해 신성을 내려놓고 인간의 외양으로 지상에 강림한 신으로 묘사되며, 추후(Ⅲ, 9)에 재차 알크멘으로 인해 육화하였음을, 주신의 궁극적인 목표는 욕망의 충족임이 밝혀지고 있다. 성서에 따르면 마리아는 성령에 의해 예수를 잉태한 것으로 기록된다.⁷⁷⁾ 즉 육(肉)이 아닌 영(靈)적 차원을 통한 잉태인 것이다. 하지만 헤라클레스의 탄생은 순전히 주피터의 욕망에서 비롯된 육체적 관계를 통해 실현된다.

머큐리

그는 지상을 위해 곧잘 천상을 잊으시고는 하시죠.
그리고 당신도 주신께서
아름다운 여인을 위해 육화하기를 즐긴다는 사실을 알고 있을게요.
또한 극히 매정한 여인들의 마음도 돌리는
수백 가지의 계책들을 알고 계시죠.

Mercure

Bien souvent, pour la Terre, il néglige les Cieux:
Et vous n'ignorez pas que ce Maître des Dieux
Aime à s'humaniser pour des Beautés mortelles,
Et sait cent tours ingénieux,
Pour mettre à bout les plus cruelles.(Prologue, v.54-58)

머큐리

알크멘이 하늘로부터 이곳에 내려오게 만들었지.

Mercure

Alcmène a fait, du Ciel, descendre dans ces Lieux. (Ⅲ, 9, v.1873)

성모Sainte Vierge는 성령에 의한 영적 수태가 아닌 육체적 관계를 통해 임신한 부정한 여인이며, 성 요셉은 신의 뜻을 따르는 의로

77) *Bible*, Evangile selon Saint Luc, Chapitre I, v.34-35. « Marie dit à l'ange: "Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais point l'homme?" L'ange lui répondit: "L'Esprit-Saint viendra sur vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre. C'est pourquoi l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu. »

운 사람이 아니라 오쟁이 진 남편이 된다. 또한 예수의 탄생은 궁극적인 목적이 무엇이든 간에, 간통의 결실일 뿐이다.

이처럼 주피터는 단지 고대 신화 상 주신이자, 호색적인 성향으로 많은 영웅을 탄생시킨 신으로만 묘사되지 않는다. 주피터라는 등장 인물의 발화적 차원에서 17세기 궁정의 재담가 *galant homme* 혹은 바람둥이 귀족 *grand seigneur*에게서 보이는 화술이 확인되며, 동시에 물리에르적 위선자의 성향도 발견할 수 있다. 작가는 여기에 성서와의 유비를 통해 주피터에게 기독교 유일신의 옷을 입힘으로써 신성 모독적인 함의를 드러낸다. 『타르튀프』와 『동주앙』의 발표로 인해 이미 수차례 교회의 거센 반발을 경험하고도 물리에르는 인류의 구원을 위한 예수의 육화를, 육망의 충족을 통한 개인 주피터의 사적인 구원행위로 둔갑시킨다. 그러나 역설적이게도 주피터가 본성을 추구하는 모습은 머큐리에 의해 오히려 우호적인 관점에서 묘사되고 있음에 주목할 수 있다.

머큐리와 밤의 여신의 대화를 통해 인간들이 상상하는 신의 모습인 ‘신성한 외양 *décorum de la Divinité*’(v.14), ‘고귀한 자질 *Cette sublime qualité*’(v.16)은 허구라는 사실을 확인한 바 있다. 만약 주피터가 무서운 표정과 신의 위엄에 ‘간혀있다면 *ne pas quitter, emprisonner*’, 머큐리는 그에게 연민을 느꼈을 것이라고 밝힌다. 그러므로 머큐리의 관점에서 이에 반대되는, 이를테면 쾌락과 육망에 충실한 것이 주피터의 본성이며, 자연스럽다: « Jupiter, qui sans doute en plaisirs se connaît,/Sait descendre du haut de sa Gloire suprême »(v.88-89)

머큐리

그가 인간들로부터 어떻게 생각되든 간에,
만약 주피터가 그 무서운 표정을 절대 벗어던지지 않고,
천상의 꼭대기에 갇혀만 있다면,
나는 그를 굉장히 안타깝게 생각할거요.
내 생각에는 그 위대함에 늘 갇혀 사는 것만큼
바보 같은 짓은 없기 때문이오.

Mercur

Dans quelque rang, qu'il soit des Mortels regardé,
Je le tiendrais fort misérable,
S'il ne quittait jamais sa mine redoutable,
Et qu'au faite des Cieux il fût toujours guindé.
Il n'est point à mon gré de plus sotte méthode,
Que d'être emprisonné toujours dans sa grandeur; (prologue, v.80-85)

주피터는 자신의 욕망을 충족시키기 위해 다양한 형태로 변모하는데 밤의 여신은 그의 변신에 대한 부정적인 견해를 내비치는 반면에 « Je ne trouve point cela beau,/Et ne m'étonne pas, si parfois on en cause »(v.101-102), 머큐리는 주피터가 육체만 변모하였을 뿐 신으로서 행동한다고 주장하며, 사랑의 행위에 있어서 짐승들이 생각만큼 그렇게 짐승 같지 않다고 덧붙인다.

머큐리

비난하는 자들은 말하도록 내버려두시오.
이러한 변신은 지성을 넘어서는
나름대로의 매력을 지닌다오.
주피터는 신뿐만 아니라 다른 모습일 때도 자신이 무엇을 하는지 잘 알고 있소.
그리고 그들의 달콤한 애정 행위에 있어서
짐승들은 우리가 생각하는 것만큼 그렇게 짐승 같지는 않다오.

Mercur

Laissons dire tous les Censeurs.
Tels changements ont leurs douceurs,
Qui passent leur intelligence.
Ce Dieu sait ce qu'il fait aussi bien là qu'ailleurs;
Et dans les mouvements de leurs tendres ardeurs,
Les Bêtes ne sont pas si Bêtes, que l'on pense. (prologue, v.103-108)

위의 내용에서 신으로서 처신하는 게 어떤 것인지, 또 짐승 같은 모습과의 차이점은 무엇인지에 대한 의문이 제기된다. 두 인물의 대

화에 따르면 신으로서 처신한다는 말은 (실제로는 그렇지 않다고 할지라도) 고귀하고 신성한 모습이다. 반면에 밤의 여신에게 인간을 포함한 그 외의 상태들은 비열하며 아름답지 않다. 만약 주피터의 사랑이 정신적 차원의 구현이라면 아무리 겉치레라고 할지라도 짐승과 신으로서의 차이를 대조할 수 있겠지만(v.104-105), 육체적 차원의 구현은 내면의 존재가 신이든, 인간이든, 동물이든 크게 중요치 않다. 즉 밤의 여신의 입장에서는 신으로서의 고귀한 외양 *décorum*을 지켜야 할 주피터가 대상을 가리지 않고 육체적 관계를 맺음으로써 짐승과 다를 바 없는 존재가 되고 있음을 비판하고 있는 것이다.

3. 경계의 굴레 : 연극적 환상과 허구적 현실의 반복

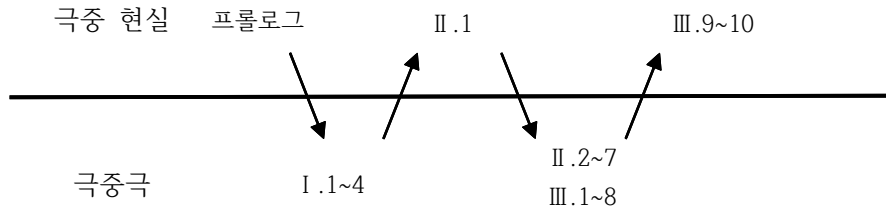
프롤로그에서 언급되는 바와 같이 신의 운명은 시인들에 의해 결정된다. 즉 신은 시인들이 구축하는 신화라는 세계의 꼭두각시에 불과하며, 이 테두리 안에서 시인은 신과 같은 존재로서 전지전능한 창조자의 지위를 가진다. 고대의 시인·극작가들의 세계에서 탄생한 신들은 『앙피트리옹』을 통해 몰리에르의 세계로 재차 편입된다. 극작가는 신화적 서사를 거스르지 않는 선에서 자신의 기호대로 « Les poètes font à leur guise »(v.40), 극중 상황과 등장인물들의 특징, 그리고 대사를 자유자재로 구성한다. 그러므로 기존 신화적 서사에 따른 신들의 초월성은 『앙피트리옹』에서 마치 가장을 통한 역할극과 같이 묘사됨으로써 몰리에르는 프롤로그에 이어서 은연중에 신들을 통한 시인의 역할을 다시 한 번 부각시키고 있다.

위벨스펠드Ubersfeld에 의하면 연극의 발화는 극적 담화인 등장인물의 목소리뿐만 아니라 작가의 목소리를 담은 이중발화의 위상을 지닌다. 그러므로 연극의 발화는 등장인물 간 담화(대사들)이면서 관객과 작가 간의 담화(총체로서의 극)인 것이다.⁷⁸⁾ 주피터의 발화가 배우자와 연인의 구분을, 머큐리의 발화 전략이 정체성 탈취와 이를 통한 유희를 얻는 것을 목표로 하였다면, 몰리에르는 『앙피트리옹』을 통해 그가 근본적으로 탐색하고자 하는 극의 창작과 시인-창조자의 문제를 제기하는 것이다. 그렇다면 과연 그는 헤라클레스 탄생 신화를 몰리에르화(化)함으로서 어떠한 답을 얻었을까?

『앙피트리옹』이 취하는 극중극의 형태는 메타-연극적 요소로 간주된다. 즉 극중극으로의 진입은 관객들에게 현 시점부터 제시되는 상황들이 연극적 허구라는 사실을 일깨워주는 것이다. 그러므로 역으로 극중 현실은 극중에서 실제로 판단되는 층위가 된다.

78) Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.187.

본 극의 전개를 흥미롭게 만드는 지점은 극중 현실과 극중극을 넘나드는 형태를 취하고 있다는 데 있다. 우선 머큐리와 주피터가 소지와 앙피트리옹의 역할을 행하는 동안에는 (I.1~III.8) 사실상 모두 극중극의 일부로 판단되며, 머큐리와 주피터가 신으로서 존재하는 장면인 프롤로그와 3막 9~10장의 경우는 극중 현실로 간주한다. 다만 그 외에도 앙피트리옹이 가짜 앙피트리옹(주피터)의 존재를 인지하기 직전인 2막 1장에서는 예외적으로 극중극이 아닌 극중 현실로 전이된 것으로 판단하였는데, 이는 비록 소지가 머큐리와 만난 일화(극중극의 극 행위)를 주인에게 털어놓지만, 앙피트리옹이 그의 말을 헛소리로 간주하여, 소지를 극중 현실로 끌어내기 때문이다.



[도식 2]

이처럼 극중 현실과 극중극은 자못 분명한 기준으로 실재와 허구로 구분되는 것처럼 보이나 신이라는 존재가 시인에 의해 가공된 인물, 허상에 불과하다는 사실이 밝혀지면서 극중 현실의 진위여부도 흔들리게 된다. 이와 더불어 신의 진실을 언급하는 프롤로그와 마지막 두 장면 외에도 소지라는 인물을 통해 인간 세계의 질서가 허구임을 드러내고 있기 때문이다. 앞서 II부의 2.3. 이중의 역할놀이에서 확인한 바와 같이 소지는 가장 미천한 존재로 등장하여 자신의 신체적 안위를 위해 공손한 하인에 걸맞게 말하고, 연기하며, 이것이 가장에 불과하다는 사실을 본인도 분명하게 인지하고 있다. 즉 현실의 재현으로 간주되는 극중 현실 속 인간세계의 삶까지도 본연의 모습이 아닌 가장된 자아, 한편의 연극처럼 살아가고 있음을 보여준다.

소지의 독백은(Ⅲ. 1) 주종관계라는 것이 인간의 힘으로 불가능한 것도 가능하게 만들어야하는 맹목적인 위계질서라는 사실을 알려준다: « Ils veulent que pour eux tout soit dans la Nature/Obligé de s'immoler. »(v.170-171). 다만 이 위계질서라는 것은 머큐리의 무력이나 « Près de moi, par la force, il est déjà Sosie »(v.486), 앙피트리옹의 계급적 우위와 같이 « Voilà comme un Valet montre pour nous du zèle. »(v.723), 강압적이고 폭력적인 방식에 의해 세워졌으며, 정당하거나 절대적인 규칙에서 비롯된 것이 아니다. 왜냐하면 동일한 행위라고 할지라도 지위가 무엇이나에 따라서 가치는 물론이고 이름까지도 쉽게 바뀌는데, 이를 가능케 하는 고관의 지위는 단지 운이 좋아서 차지한 것이기 때문이다.

머큐리

이러한 직무는 미천한 자들에게나
저급하게 간주된다오.
운 좋게 차지한 이 높은 지위에서,
우리가 행하는 모든 행위가 좋고 아름다워 보이죠.
그리고 우리가 무어냐에 따라서
사물의 이름도 바뀐다오.

Mercure

Un tel Emploi n'est bassesse.
Que chez les petites Gens.
Lorsque dans un haut Rang on a l'heur de paraître,
Tout ce qu'on fait est toujours bel, et bon;
Et suivant ce qu'on peut être,
Les choses changent de nom. (Prologue, v.126-131)

마찬가지로 신과 인간 사이에서도 강압적이고 폭력적인 질서가 확인된다. 앙피트리옹의 유일한 증인인 알크멘의 오라비가 마지막까지 무대에 등장하지 않았던 이유는 진짜의 정당성 획득을 차단할 뿐만 아니라 테우스엑스마키나의 효과를 극대화하기 위해서이다. 모든 진실은 반드시 가장 마지막 순간인 3막 10장의 주피터의 고백을 통해

서만 밝혀져야 하기 때문이다. 그러나 주피터는 자신의 발화에 운명의 판결의 지위를 부여하며 이에 의혹을 품는 행위조차 죄임을 선포한다: « Les paroles de Jupiter,/Sont des Arrêts des Destinées. »(v.1925-1926). 초월적 존재의 개입으로 모든 오해가 해소되는 듯 보이며 극적사건은 종결되지만, 인물들의 당혹감은 여전하다: « Et d'une, et d'autre part, pour un tel Compliment,/Les Phrases sont embarrassantes. »(v.1932-1933). 주피터의 해결책은 앙피트리옹과 마찬가지로 논리적인 근거나 설명을 배제한 채 자신의 말을 믿도록 강요하거나 명령하는 것뿐이기 때문이다.

그러나 신의 존재가 시인에 의해 창조된 환상에 불과하다면 주피터는 전지전능한 신이 아니라 앙피트리옹을 오쟁이 지게 만든 사기꾼이자 바람둥이 귀족에 불과하게 된다. 주피터는 결말을 제외하면 철저히 육화된 인간으로 등장하기 때문이다.⁷⁹⁾ 몰리에르는 이를 증명하듯 주피터와 머큐리가 육화함으로써 모두 인간의 한계에 부딪히는 모습을 연출한다. 주피터는 자신이 배우자를 벗어버리고 연인의 역할만 취했을 때 알크멘의 사랑이 배우자의 구속을 넘어서 보다 격렬해질 것이라고 믿는다. 연인의 사랑은 배우자와는 결이 다르다고 생각하는 전형적인 사교계 신사galant homme의 경향이 엿보이는 대목이다. 그의 바람대로 알크멘도 무의식적으로 연인 앙피트리옹(가짜)과 배우자 앙피트리옹(진짜)의 차이를 인지하지만, 여기에는 둘 다 앙피트리옹이라는 전제가 깔려있다. 이처럼 주신이자 극중 언어술사인 주피터조차 알크멘의 내면에 통합된 배우자와 연인을 분리시킬 수 없다. 육체적 외관이 앙피트리옹인 이상 이는 절대로 불가능하며 단지 이전보다 매력적인 앙피트리옹일 뿐이다. 역할극의 성공을 위해 육화를 택했으나 아이러니컬하게도 그 육체에 갇혀버

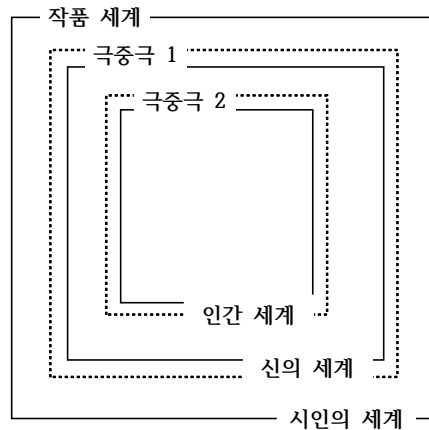
79) Jacques Scherer, *op.cit.*, p.118. 『조르주 당탱 *George Dandin*』(1668)의 클리탕드르Clitandre는 극중 현실의 사교계에서 많은 관심과 신임을 받는 젊은 귀족으로 등장하는데, 주피터와의 유사성을 근거로 세레는 클리탕드르를 사회화된 주피터라고 분석한다.

린 것이다. 머큐리의 경우도 마찬가지라고 할 수 있다. 단지 주피터에 조력하고 자신의 즐거움을 위해 잠시 소지의 이름과 외양을 탈취한 것이지만, 머큐리가 완전히 소지를 대체할 수 없는 이유도 그가 인간으로서 소지가 겪는 육체적 고통까지 느끼지는 못하기 때문이다: « Tout ce que tu viens de dire,/Est à moi, hormis les coups. »(v.1916-1917).⁸⁰⁾

이처럼 작가는 일반적으로 극중 현실(테두리)과 극중극(내부)으로 구성된 극중극의 구조를 이용해서 겹겹이 중첩된 극의 층위들에 대하여 선불리 판단할 수 없는 연극적 환상을 제시한다. 신도 결국 시인이 창조한 허상에 불과하다는 사실이 밝혀지면서 세계의 규범을 결정하는 최고점에는 극작가(시인)가 자리하게 된다. 그로 인해 신을 중심으로 한 종교적 세계관과 기존 질서의 위계가 무너진다. [그림 3]과 같이 만약 작가(A)가 신(B)을 창조했다면, 신(B)이 창조한 인간(C)도 결국 시인에 의해 창조된 것이기 때문이다.

신화적 서사에 따라 인간세계를 창조하고, 『앙피트리옹』의 서사에 따라 극중극이라는 연극적 세계를 창조한 신들은 자유자재로 자신들이 창조한 세계들에 넘나들 수 있는 권한과 능력을 지닌다. 하지만 역으로 인간들이 신의 영역으로 진입하는 것은 불가능하다. 이는 신화를 창작함으로써 신이라는 존재를 창조한 시인의 세계에서도 마찬가지로 적용되는 규칙이라고 할 수 있다. 자신들이 창조한 인간 세계를 자유로이 넘나들 수 있는 신들 역시 이들을 창조한 시인의 영역을 침범할 수는 없기 때문이다.

80) Michael Edwards, *op.cit.*, p.161.



[그림 3]

이제 무대 위의 극중극에 한정되던 환상의 영역은 극장외부의 사회와 초월적인 세계로까지 확장된다. 무대 위의 연극적 세상과 현실 세계의 구분이 모호해지는 연극적 세계관⁸¹⁾의 발현이 이루어진 것이다. 인간들의 이성적 사유와 물리적 행위인 폭력도, 그리고 인간을 창조했다고 알려진 신들의 전지전능함도 모두 시인의 구상을 따르는 연극적 지시대상에 다름 아니라면, 『앙피트리옹』의 외연에는 신화/극이라는 새로운 층위가 생기게 된다.

단지 현실과 유사한 극장내부와 극장외부의 실제 사회 사이의 경계는 연극적 세계관의 외연인 신화/극에서 의도된 극적 장치에 불과하다. 즉 소지와 마찬가지로 현실 세계에서든 사람들은 메타-현실적 존재로서 일종의 가장된 자아로 살아가는 것이다.⁸²⁾ 그렇다면 도대

81) Theatrum Mundi는 르네상스 시대에 등장한 개념으로, 넓은 의미에서 무대를 현실의 반영/재현으로 보는 모든 연극에 적용된다. 역으로 현실 역시 한편의 연극에 불과하며 인간은 세상이라는 무대에 오른 배우로 바라보는 연극적 세계관을 의미한다. 이러한 연극 미학을 활용한 대표적인 작품으로는 코르네이유의 『연극적 환상 *Illusion Comique*』와 같은 작품이 있다.

82) 희극의 상연을 위해 진정한 독신자, 현자, 프레스이외즈, 프뤼드에 대한

체 진실은 어디에 있는 것인가?

우리는 에드워드Edwards가 지적한 바와 같이 극중에서 변하지 않는 것이라고는 오로지 소지의 조건뿐이었음을 상기시킬 수 있다. 사실 『앙피트리옹』이 모티브를 신화에서 차용하였기 때문에 신이 작품의 중심이라고 생각할 수 있지만 오히려 물리에르는 인간을 위한 희극 집필을 기대했다고 볼 수 있다.⁸³⁾ 작가인 동시에 배우로서 자신이 집필한 작품들에 출연한 물리에르는 『앙피트리옹』에서 소지를 미천하지만 이성적 추론을 전개할 수 있는 존재, 구타당하거나 식탁에서 쫓겨나며 극중 존재가 무화되는 불행을 겪지만 마지막까지 언술을 통해 무대 위에 잔존하는 유일한 인물로 구현하고 있다.

밤의 여신이 고귀한 지위 덕에 주피터의 간통을 옹호할지라도 여자 포주로 여겨지지 않을 것이라는 머큐리의 발언이나, 아무것도 아닌 존재의 발화는 헛소리인 반면에 고관들의 말은 모두 고귀하다고 비꼬는 소지의 모습은, 극중에서 사물의 명칭이 손쉽게 변한다는 사실을 증명한다. 물리에르가 연기한 소지도 폭력에 굴복하여 머큐리를 또 다른 소지로 인정하며, 결국 이성적 추론 끝에 극중 현실의 존재가 무화됨을 확인할 수 있다. 하지만 극의 초반부터 마지막까지 소지는 자신의 말할 권리를 지켜냄으로써 무대 위 세계의 실존을 수호하게 된다.

머큐리가 극의 초반부에 소지에게 던진 그의 운명에 대한 질문은 사실 그의 이름을 묻는 취지였으나, 비겁한 소지는 예상치 못한 화를 피하기 위해 자신을 인간과 말하는 존재로 정의하게 된다. 소지의 대답은 비굴하고 겁 많은 그의 나약함을 사실적으로 드러냄으로써 관객들에게 웃음을 유발하지만, 무의식적으로 소지Sosie라는 이

극단적인 모방꾼들을 회화시킨 연출이지만, 학문적 열망의 『여학자들』, 사회적 명성의 『우스꽝스러운 프레스외즈들』, 종교적 신념의 『타르튀프 혹은 위선자』, 그리고 마지막으로 사랑의 『사랑싸움』 등과 같이 개인의 열망을 성취하기 위해 자신을 가장하는 인물들은 쉽게 확인된다.

83) Michael Edwards, *op.cit.*, p.157.

름이 아닌 말하는 존재로서 극에 잔존하게 될 그의 운명을 밝히고 있는 대목이라고 할 수 있다.

머큐리

너의 운명이 무엇인지 말해보거라.

소지

인간으로 사는 것이자, 말하는 것이다.

Mercure

Quel est ton sort, dis-moi?

Sosie

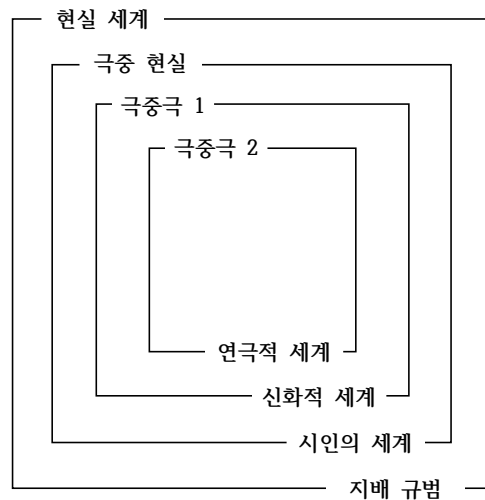
D'être Homme, et de parler. (I . 2, v.310)

극중 소지의 역할은 고관과 관객들의 조소가 집중되는 ‘가장 보잘 것 없는 존재 chétive créature’(v.283)에 불과하지만, 최종적으로 무대 위 세계의 실존을 수호하는 인물이 된다.⁸⁴⁾ 그의 극중 존재를 보전시키는 도구는 현실세계에서 존재의 확립을 위해 사용되는 사회적 권력이나 이성적 추론, 또는 폭력이 아닌 발화이다. 이를 통해 극중 현실의 허위성을 드러낼 뿐만 아니라 인간 세계의 허위성도 역설하게 된다.

극중극의 구조는 반드시 극중극의 상위에 극중 현실의 존재를 전제로 한다. 그러므로 앞서 제시된 [그림 2]의 도식에서 시인의 세계는 시인이 소속된 현실세계를 가리키는 동시에, [그림 4]에서 볼 수

84) 주피터와 머큐리는 신의 모습으로 회귀하며 무대를 떠나지만, 소지의 지적으로 인해 « Le Seigneur Jupiter sait dorer la Pilule »(III. 10, v.1913), 무대상에 신이 아닌 사기꾼/유혹자의 흔적을 남기게 된다. 앙피트리옹의 경우 결국 자신의 정당성을 인정받지만, 역설적으로 그로 인해 발언권을 잃었음을 확인할 수 있다. 언어를 통해 무대상의 정체성을 구축하고 현존하는 극중 인물들에게 언어적 능력이 부재한다는 사실은 결국 극중 존재의 소멸을 의미한다는 점에서 주피터가 오해를 해소시킴으로써(알크멘과 관계를 맺은 것은 진짜 앙피트리옹이 아닌 주피터라는 것과 앙피트리옹의 딸이 진실이라는 사실) 앙피트리옹의 무대상 정체성을 해체시켰다고 볼 수 있다.

있듯이 극중극 1(신화적 세계)의 극중 현실을 의미한다. 극중 현실도 결국 연극의 일부이기 때문에 시인/극작가인 몰리에르가 속한 현실이 연극과 다르지 않음을 의미한다. 극중극이 극중 현실을 전제로 하는 것과 마찬가지로, 연극에는 극중 현실이 모티브로 삼은 현실세계와 창조자격 주체가 반드시 존재한다. 이 존재는 소지가 가리킨바, 무력과 권력을 지닌 인간 고관일 수도 있으며, 혹은 초월적 능력을 지닌 신일수도 있다.



[그림 4]

몰리에르가 소지의 역할로 무대 위에 모습을 드러냄으로써, 소지가 이름이 아닌 말로써 존재하였듯이, 몰리에르도 연극으로써 존재한다는 사실을 암시한다. 극중 현실에서의 소지와 마찬가지로 현실 세계에서 미친한 존재인 극작가 몰리에르도, 이를테면 공연금지와 같은 폭력 속에서도 말하기를, 즉 창작하기를 멈추지 않으며 실존하겠다는 의지를 담아낸 것은 아닐까? 현실과 연극의 경계를 넘나들며 세계의 위계를 뒤집는다고 해서 몰리에르는 그것이 연극적 환상에 지나지 않음을 과시적으로 드러냄으로써 그것이 연극적 환상에

불과하다는 사실을 고지하기 때문이다. 문학작품의 창조자라는 입장에서 신들을 창조할 수 있을 만큼 시인은 전지전능하지만, 현실세계에서는 제약을 받을 수밖에 없기에 몰리에르는 연극의 환상적인 측면을 확장시킴으로써 현실과의 거리두기를 통해 보다 창작의 자유를 확보하는 글쓰기 전략을 채택하고 있는 것이다. 주피터와 머큐리가 각각 극중극이 종료되는 시점에서 진짜에게 역할을 돌려줄 수밖에 없었던 것처럼, 극작가 몰리에르도 연극이 막을 내리면 무대의 창조주적 존재가 아닌, 현실 속의 작가 몰리에르가 된다. 이런 상황에서 몰리에르는 엄존하는 당대 지배규범의 테두리 내에서 예술가로서 창작의 자유를 치열하게 모색하고 있는 것이다.

결 론

몰리에르는 『타르튀프』의 연이은 공연금지 처분에 대한 자신의 결백을 호소하기 위해 루이14에게 무려 세 차례나 청원서를 제출하며⁸⁵⁾, 1669년 마침내 대중에게 공개된 『타르튀프』의 서문에서도 여전히 자신의 작품을 둘러싸고 제기되는 끊임없는 시비에 대하여 강경한 태도로 응답하고 있는 것을 확인할 수 있다. 아직 공연이 해금되지 않고 자신의 작품을 매도하는 모함꾼들에 대한 불만이 해소되지 않은 상태에서 발표된 작품이 바로 『앙피트리옹』(1668)이다.

본고는 선행연구에서 지적한바 분신의 테마에 대한 블로크Bloch의 철학적 해석이나 포레스티에Forestier의 극중극의 구조분석 혹은 정체성 문제에 편향되어있는 선행연구들의 틀에서 탈피하여 ‘시인-창조자’의 주제를 중심으로 몰리에르가 성찰하고 실행한바 연극적 글쓰기 전략을 총체적으로 분석해냈다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.

이는 신 주피터와 머큐리, 그리고 작가 몰리에르가 각각 극중극과 『앙피트리옹』의 시인-창조자로서 자유자재로 극중 현실과 환상을 넘나들고 있다는 전제로 인해 가능했으며, 더 나아가서는 1664년 『타르튀프』의 초연부터 1669년 해금까지의 기간 동안 몰리에르가 발표한 『동주앙 혹은 석상의 만찬』에 이어 『앙피트리옹』 역시 지배규범의 테두리 안에서 그것에 비판적인 목소리를 담아내기 위한 작가의 치밀한 글쓰기 전략을 드러냈다는 점에서 또한 의미가 있다.

I장과 II장은 신화적 창조주가 아닌 연극적 창조자로서, 주피터와 머큐리가 철저하게 인간과 동일한 조건에서도 자아의 연극적 연출을 통해 진짜의 자리를 위협하는 양상을 분석하였다. 텍스트 분석

85) Molière, *Autour du « Tartuffe »*, Molière Œuvres complètes vol.II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p.191-195.

에 중점을 둔 앞선 장들을 근거로, III장에서는 『앙피트리옹』의 창조자인 몰리에르의 역할과 글쓰기 전략에 주목하였다.

전능한 주피터는 당대 사교계에 통용되던 유려한 화술을 능수능란하게 구사하며 진짜보다 더 매력적인 앙피트리옹을 연출하는데, 이는 진짜이기 때문에 마치 ‘진짜처럼’ 자신을 연출해야 할 필요성을 느끼지 못하는 진짜 앙피트리옹의 모습과 대비되면서, 역설적이게도 주피터의 정체성 탈취를 유리하게 만들었다. 특히나 주피터의 화법에서 타르튀프, 동주앙과 유사한 위선자의 수사학적 책략을 확인할 수 있는데 이는 몰리에르의 의도된 연출이라고 할 수 있다. 주피터가 그러했듯이 신을 인용하여 가장 타락한 욕망을 가장 숭고한 가치로 둔갑시키며, 보다 일반론적인 어휘들을 활용하여 서로 상반되는 가치들을 하나의 말 속에 포장하는 것이 위선자들의 수법이기 때문이다. 그러므로 『앙피트리옹』은 자명한 사실에 혼란을 야기한 가짜와 진짜를 분간하는 분신의 테마뿐만 아니라, 다른 작품들과 마찬가지로 몰리에르의 글쓰기 전략상으로도 위선자들이 혼란스럽게 뒤섞어놓은 대립적인 개념들에 선명성을 부여하여 “잘 구분하기”를 목표로 삼았다고 볼 수 있다.⁸⁶⁾

몰리에르가 선명성을 부여하기 위해 노력하는 한편, 작품의 마지막까지도 극중 모든 인물들은 속수무책으로 신의 꼭두각시로 농락당하고 있다. 또한 결과적으로 가짜의 실체를 드러내고 모든 혼란을 종결시키는 주체도 바로 신dieu/사기꾼imposteur이다. 하지만 이마저도 표면적으로는 고귀한 가치를 표방하지만 정반대의 실리를 취한 주피터의 모순을 감추려는 속임수이다. 그리고 이에 맞서 주피터의 자기모순을 날카롭게 지적하는 인물이 바로 소지이다.

극중에서 고관의 물리적·언어적 폭력과 위협에 무력한 작은 개인 les petits(v.169)으로 등장하는 소지는, 주저 없이 머큐리에게 정체성을 내어준다든지, 자신의 진심을 감춘 채 하인의 역할을 성실하게

86) 이인성, 「몰리에르의 변명- 『타르튀프』 논쟁에서」, 『인문논총』, 제 30집, 1993, p.57-59.

연기한다(v.200). 이에 우리는 소지를 메타-현실적 존재라고 지칭한 바 있다. 직접 소지의 역할로 등장한 몰리에르는, 루이14세와 종교적 세력 간의 보이지 않는 정쟁이 개개인의 자율성에까지 영향을 미치는 당대 사회에서 소지와 다를 바 없는 연약한 개인으로서 작가 자신이 느끼는 무력감을 드러냈던 것이다. 그러므로 소지는 희극적 여흥을 유발하는 감초역할일 뿐만 아니라 몰리에르의 연극론을 구현해내는 중요한 인물이라 할 수 있겠다.

몰리에르가 머큐리의 입을 통해 묘사하는 시인에게서 신의 운명까지도 좌우하는 창조주/창작자의 전능성을 확인할 수 있다. 이 대목에서 우리는 종교, 사회적 규범, 도덕과 같은 집단적인 가치의 보전을 위해 개인을 억압하고 규제하는 17세기 사회에서 누구보다도 창작의 자율성, 즉 예술적 자유를 주창하고 싶었을 몰리에르의 목소리를 엿들을 수 있다. 게다가 무대상에 마지막까지 잔존한 인물도 주신 주피터나 고관 앙피트리옹이 아닌 가장 보잘 것 없는 존재인 소지, 오직 몰리에르이기 때문이다. 하지만 연극적 환상이 현실세계와의 관계에서 절대적인 우위를 차지할 수 없는 이유는 결과적으로 단지 연극 내 ‘극중’ 현실에 불과하기 때문이다. 비록 현실의 유비라고 할지라도 현실세계는 극중 현실과 별개로 늘 외연에 존재한다. 또한 연극적 세계를 지배하는 시인의 규칙은 무대와 극장의 경계에서만 유효하며, 현실 세계의 틀로부터 영원히 벗어날 수 없다는 사실을 몰리에르 자신도 잘 알고 있기 때문이다.

17세기 시대상과 인물유형을 작품의 주제로 즐겨 활용하던 몰리에르가 갑작스럽게 고대 신화를 모티브로 삼은 계기도 이와 연관지어 이해할 수 있다. 몰리에르는 동시대 작가인 로트루의 『소지들』과 마찬가지로 헤라클레스 탄생 신화를 작품의 테마로 택한 하나의 작품에 불과하지만, 작가의 기존 글쓰기 방식과는 달리 플라우투스의 원전을 충실하게 따른다는 점에서 흥미롭다. 기존 신화적 서사를 침해하지 않는 선에서, 즉 극행위와의 거리를 지속적으로 유지하면서 기계극적 요소와 같은 몰리에르 본인의 색깔을 부여하기 때문이다.

몰리에르는 고대 시인의 권위와 신화적 허구성에 기대어서 보다 자유롭게 작품을 창작할 수 있는 조건을 도모한 것으로 사료된다.

이처럼 『앙피트리옹』은 정치·사회적으로 수많은 반향을 일으킨 『타르튀프』의 후속작품으로, 자신과 작품을 둘러싼 여론에 대한 작가의 견해를 드러내주는 작품이기도 하지만, 기계극théâtre à machine이나 발레-희극comédie-ballet처럼 축제와 같은 희극적 여흥을 추구하는 창작경향으로 작가의 연극론이 전환되는 분기점에 위치한 작품이기도 하다. 몰리에르의 후기 작품들은 대체로 무대상에 재현되는 장면이 한편의 연극적 환상에 지나지 않음을 관객들에게 분명하게 인지시키는 발레-희극의 장르에 속하는데, 이로써 현실을 현실적으로 재현했을 때 가해지는 비난을 면할 수 있게 되었으며, 이전보다 모험적이고 자유로운 글쓰기의 시도가 가능해진 것이다. 그러므로 『앙피트리옹』이란 연극에 대해 1664년 『타르튀프』논쟁 이후 수년에 걸친 고뇌와 성찰의 결과물이자 현실적으로 가능했던 해결책이며, 작가의 후기 작품들에서 더욱 본격적으로 구현될 그의 글쓰기 전략/연극 미학을 드러내주는 과도기적 지표와 같이 기능한다고 재평가할 수 있다.

참고문헌

1. 『앙피트리옹』 텍스트

Molière, *Amphitryon, Œuvres Complètes* vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

2. 작가의 다른 작품

Molière, *L'Impromptu de Versailles, Molière Œuvres complètes* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

_____, *Autour du « Tartuffe », Molière Œuvres complètes* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

_____, *Tartuffe, ou l'Imposteur, Molière Œuvres complètes* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

_____, *Le Festin de Pierre, Molière Œuvres complètes* vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

_____, *Les Femmes savantes, Molière Œuvres complètes* vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

_____, *L'École des Femmes, Molière Œuvres complètes* vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010

3. 동시대 다른 작품

Descartes, René, *Méditations métaphysiques, Œuvres et Lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966

Rotrou, Jean, *Les Sosies*, Genève, DROZ, 1980

4. 성서

Collectif TOB, *La Traduction Œcumenique de la Bible*, Paris, Les éditions du Cerf, 2010

5. 연구서

Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963

Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan université, 1999

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle - tome.II*, Paris, Albin Michel, 1997

Bloch, Olivier, *Molière / Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000

Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002

Defaux, Gerard, *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris, Klincksieck, 1992

Edwards, Michael, *Le Rire de Molière*, Paris, Editions de Fallois,

2012

Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) Le déguisement et ses avatars*, Genève, DROZ, 1988

_____, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990

_____, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, DROZ, 2000

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, l'Académie française, 1690

Garapon, Robert, *Le Dernier Molière*, Paris, Sedes, 1977

Gossman, Lionel, *Men and Mask*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press; Reprint edition, 1969

Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, La Pochothèque, 1993

Jeanneret, Michel, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003

Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1993

Mckenna, Antony, *Molière Dramaturge Libertain*, Paris, Champion Classiques, 2005

Morel, Jacques, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991

Passage, Charles E., Mantinband, James H., *Amphitryon, Three Plays in New Verse Translations*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974

Prigent, Michel, *Histoire de la France littéraire Classicismes X*

- VIIe-XVIIIe siècle*, tome.II, Paris, PUF, 2015
- Rank, Otto (1884-1939), *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot, 1973
- Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française-Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française*, tome.IX, Paris, Le Robert, 1989
- Schérer, Jacques , *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, SEDES, 1967
- _____, *Structures de Tartuffe*, Paris, SEDES, 1974
- _____, *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris, PUF, 1994
- _____, *Moliere, Marivaux, Ionesco...60ans de Critiques*, Saint-Genouph, Nizet, 2007,
- Schlueter, June, *Metafictional characters in modern drama*, New York, Columbia University Press, 1979
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- Ubersfeld, Anne , *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996
- Voltz, Pierre , *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964
- 니크 보리, 마르틴 드 루즈몽, 자크 세레 [공편], 홍지화 역, 『연극미학 : 플라톤에서 브레히트까지의 텍스트들』, 2003
- 로버트 랜디, 이효원 역, 『페르소나와 퍼포먼스』, 학지사, 2010
- 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 2007
- 아리스토텔레스, 천병희 역, 『수사학』, 숲, 2017
- 에드윈 월스, 앨런 골드퍼브, 김동욱 역, 『세계연극사』, HS MEDIA, 2010
- 오스카 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 2014
- 정영란, 유치정 공저, 『프랑스 문학산책』, 한국방송통신대학교출판문화원, 2018

6. 학술논문

- Kintzler, Catherine,, « *Les Femmes savantes* de Molière et la question de fonctions du savoir » dans *Dix-septième siècle*, 2001/2, n° 211,
- Shero, L.R., « Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama » dans *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, 1956
- Tissier, André, « Structure dramatique et schématique de l'*Amphitryon* de Molière » dans *Dramaturgie, Langages dramatiques, Mélange pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p.225-233
- Ubersfeld, Anne, « Le double dans l'*Amphitryon* de Molière » dans *Mélange pour Jacques Scherer: Dramaturgie, Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p.235-244
- Voisine, Jacques, « Amphitryon, sujet de parodie », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, n°12, pp.91-101
- 김경옥, 「로트루의 *Les Sosies*와 몰리에르의 *Amphitryon*의 비교 연구」, 『한국연극학』, 제14호, 2000
- 김기일, 「몰리에르의 동주앙 *Dom Juan*에 나타난 인물연구」, 『프랑스문화예술연구』, 17호, 2006
- 김명윤, 「몰리에르의 동주앙의 등장인물에 대한 기호학적 연구-텍스트의 이중성을 중심으로」, 『프랑스어문교육』, 10호, 2000
- 김성희, 「메타연극 이론」, 『공연과이론』, 제27호, 2007
- 신은영, 「육체와 정신의 관계를 통해 본 몰리에르의 인간관에 대한 고찰」, 『프랑스어문교육』, 23호, 2006
- _____, 「몰리에르 극에 나타난 교양인 여성」, 『불어

불문학연구』, 99집, 2014

_____, 「지식의 주체로서의 여성 - 몰리에르의 『여
학자들*Les Femmes savantes*』을 중심으로」, 『불어불
문학연구』, 108집, 2016

이송희, 「몰리에르 작품에 나타난 편집광과 주변인물의 관계연
구」, 『한국프랑스학논집』, 25호, 1998

이인성, 「몰리에르의 변명-『타르튀프』 논쟁에서」, 『인문논총』,
제30집, 1993

장혜영, 「Amphitryon 주제의 변용-Plaute에서 Giradoux까지」,
『불어불문학연구』, 제31집, 1995

Résumé

Le poète-créateur qui dépasse les bornes

Une étude sur *Amphitryon* de Molière

CHOI Bo-Eun

Département de langue et littérature françaises

Université nationale de Séoul

Cette étude a pour but d'envisager le thème du poète-créateur, qui est mentionné dès le prologue d'*Amphitryon* de Molière.

Cette oeuvre s'appuie sur le mythe de la naissance d'Hercule en abordant l'aventure de Jupiter, qui a pris la forme d'Amphitryon, pour prendre sa femme, Alcmène.

Le maître des dieux a certes profité de sa divinité pour satisfaire ses désirs. Or ce qui est remarquable, c'est que Jupiter et Mercure, en s'humanisant, ne peuvent utiliser que les méthodes humaines afin d'arracher l'identité humaine d'Amphitryon et de Sosie. Malgré leur compétence plutôt limitée, les dieux s'imposent comme de vrais Amphitryon et Sosie. Ils sont ainsi décrits comme des acteurs jouant adroitement leur rôle.

Dans ce contexte il est possible de supposer que les dieux-créateurs d'*Amphitryon*, ne sont pas seulement les dieux

tout-puissants, mais les poètes-créateurs du théâtre dans le théâtre et même leurs acteurs. En analysant les discours de Jupiter et de Mercure, nous éclaircissons leurs stratégies rhétoriques et théâtrales pour imposer leur présence dans le monde représenté sur scène.

Dans la première partie, nous suivons la mise en scène de Jupiter, qui est le poète du mythe originel ainsi que de la mise en abyme d'*Amphitryon*. Prévoyant la suite de l'intrigue, Jupiter construit son caractère théâtral grâce à la parole. Ce qui est tenté par ses stratégies discursives, c'est de laisser le rôle du mari au vrai Amphitryon, et de prendre seulement le rôle de l'amant.

En revanche Amphitryon, ayant aveuglement confiance en la vérité, refuse de jouer son personnage parce qu'il n'a pas conscience du fait qu'il est inclus dans un jeu de rôle; il est ainsi privé de son identité par l'imposteur.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse de Mercure, un autre double de Jupiter dans la relation maître-valet du théâtre classique. Mercure, le « malin génie » se déguise en Sosie et le prive de son identité non seulement pour aider son maître, mais aussi pour son propre plaisir. C'est une version ridicule sur le thème du double. Par contraste avec la situation sérieuse de l'autre couple(maître), Mercure-Sosie offrent une pure forme de divertissement aux spectateurs et leur évoquent l'illusion comique en tant que personnages méta-théâtraux. On remarque également le rôle significatif de Sosie, joué par Molière lui-même qui survit discursivement sur scène.

La dernière partie envisage le rôle de Molière, le Poète-Créateur d'*Amphitryon*, et ses stratégies d'écriture.

Dès le début de l'oeuvre, Mercure nous indique le fait que le poète possède la puissance de déterminer le « Destin fatal » de Dieu. Cette introduction nous révèle la préoccupation de Molière à superposer plusieurs strates religieuses : les dieux greco-romains et le Dieu unique du christianisme.

Ainsi, le dernier personnage qui survit sur scène n'est ni Jupiter, ni Amphitryon, mais Sosie, la « chétive créature ». Malgré la puissance du Poète-Créateur qui crée même les dieux surnaturels, il est évident que le monde créé par lui n'est plus qu'une illusion comique. Or cette position illusoire et théâtrale souligne contradictoirement la liberté créative de l'écriture.

Molière recherche et trouve ainsi sa propre stratégie dramaturgique pour transmettre ses idées en se soumettant aux règles dominatrices de son époque.

Alors que les études antérieures se concentraient sur la question de l'identité dans *Amphitryon*, cette étude propose une nouvelle approche de l'oeuvre à travers l'analyse minutieuse du texte : elle éclaire la résolution du problème de l'écriture particulièrement à la manière de Molière à un tournant important de sa carrière d'auteur.

Amphitryon pourrait être reconnu comme une réponse sur les réflexions de Molière évoquées au cours des débats sur *Tartuffe* (1664). Ainsi présenté au tournant des dernières oeuvres de comédie-ballet, cette pièce nous annonce sa nouvelle esthétique

du théâtre.

keywords : Molière, *Amphitryon*, Poète-Créateur, bornes,
théâtre dans le théâtre, theatrum mundi,

Student Number : 2015-22449